# CUADERNOS
# HISPANOAMERICANOS



MADRID
JULIO 1967

211

# CUADERNOS
# HISPANOAMERICANOS

*Revista mensual de Cultura Hispánica*

Depósito legal: M 3875/1958



## 211

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 2440600

M A D R I D

# INDICE

## NUMERO 211 (JULIO DE 1967)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO



HISPANOAMÉRICA A LA VISTA



NOTAS Y COMENTARIOS

*Sección de Notas:*



*Sección Bibliográfica:*



*Ilustraciones de* PUYUELO.




ARTE Y PENSAMIENTO

# ... SOBRE JULIO CORTAZAR

POR

OSVALDO LOPEZ CHUHURRA

*En tanto no haya hombres nuevos,*
*no habrá lugar para lo nuevo.*

PIET MONDRIAN.

Julio Cortázar es un ser lanzado al mundo que se realiza en el tiempo. Lo más importante de este *ser existiendo* quedará expresado en el universo que el hombre-escritor va creando, como una confirmación categórica de su propia existencia. Realidad que subraya lo particular de *una vida,* inmersa en lo universal de *la vida.*

Cuando Flaubert confesaba *Salambo c'est moi* (Salambó soy yo), hacía centro en la verdad con respecto a las características especiales de ciertos escritores. Porque algunos *son más en la obra* que otros; los que «se comprometen» en la zambullida del riesgo y el peligro, desnudando y arriesgando su propia interioridad, para mostrar las vivencias profundas que se exponen al encuentro con el mundo de los *otros,* de los que no son la «persona» del escritor.

Persona es «máscara», apariencia externa. El creador lleva —como todos los seres— la máscara de una individualidad inconfundible, que lo distingue del resto de la especie. La máscara obliga a un nombre «personal»; esta vez será el de Julio Cortázar, escritor que podría hacer suyas las palabras de Flaubert, ya que en mayor o menor grado —según las circunstancias y las exigencias— *su obra es él,* recortado en el biombo traslúcido de la expresividad.

Si elegimos la «persona Cortázar» es porque nos *interesa,* mejor dicho, porque nos ha interesado desde el momento que lo conocimos. El interés nos comunicó su presencia mientras leíamos la obra que nos «había llamado» (cuando la escogimos no sabíamos del contenido de sus voces); y al «volver a nuestra realidad» (abandonando esa otra realidad que el escritor nos proponía), al penetrar en ese estado de indefiniciones en medio del cual no somos capaces de desprendernos del universo del libro, y al mismo tiempo tenemos conciencia de lo verosímil de todo lo que nos rodea, emitimos una opinión y en seguida un juicio.

La opinión habla de gustos, el juicio de valores. Por eso nos atribuimos el derecho de decir que Julio Cortázar es *un escritor importante.* Ser importante quiere decir que «importa»; importa al lector, al que se acerca a la obra en este caso, movido por un *interés.* El interés es siempre egoísta; interesa aquello que de alguna manera beneficia al *interesado.* En consecuencia, si un libro de Cortázar «interesa» a un lector, es porque en la obra existen ciertos elementos capaces de modificar —con su participación— la marcha ininterrumpida de su existencia.

Es por ello que el lector demuestra interés, «se interesa» vale decir «se da», se entrega a la lectura, porque *siente* (y no «sabe») que durante la misma su existencia se está modificando y, en consecuencia, enriqueciendo. En este sentido el ser humano es ambicioso y avaro por naturaleza. Desde que nace «recibe» una existencia, que va enriqueciendo en el tiempo (aun en los casos de las experiencias negativas, en las situaciones del «paso hacia atrás», es evidente una forma de riqueza: *se cuenta* con una cosa *más).*

Y una vez que se siente dueño, es celoso de lo que posee, se convierte en avaro cuando se trata de entregar una parte de su propia interioridad, de su auténtica condición humana. El creador es uno de los ejemplos más convincentes de lo que acabamos de afirmar. Ambición y avaricia —entendidas con el significado especial que se les otorga dentro del planteo—, favorecen a la creación; Cortázar nos ayudará a demostrarlo.

Julio Cortázar «ha elegido» ser escritor —la elección es siempre símbolo de libertad—; con un papel y un lápiz (¿o la máquina de escribir?, se «complace» en conseguir el «médium» que lo certifica en cuanto existencia que se va realizando, y que *necesita* imperiosamente testimoniar su inevitable devenir. Decimos «se complace», porque el hacer es para Cortázar una forma de juego que le divierte. El artista es en su raíz profunda, el hombre que no ha dejado de ser niño; está *descubriendo* el mundo permanentemente, y sigue poblándolo con «ilusiones» nuevas. El niño *se asombra* cada vez frente a lo inesperado, y vive en el universo de sus «fantasías». Paul Klee resulta el paradigma de esta dimensión existencial incomparable.

La complejidad de esa existencia que se realiza «en acto» (que nunca *está hecha,* por tanto), registra las experiencias la van conformando. El espíritu creador es consciente de ese incesante «registrar», porque vive en permanente actitud de expectativa, es una «sensibilidad abierta al mundo»; y en esta intencional apertura está implícita su capacidad para recibir y su posibilidad de dar.

El universo que se ofrece al escritor —a Julio Cortázar para nos-

otros—, tiene una dimensión distinta con respecto a la que puede percibir el hombre común; pero la diferencia estriba en el interés que demuestra cada uno de los espectadores.

El escritor *se interesa* por el mundo y lo penetra (aparece aquí el interés, tomado como otra forma de *compromiso)*. Su fructífera «ambición» (ya que será siempre intencional), acelera el ritmo de su devenir existencial; por eso todo creador es un visionario, él ve *antes* y *más*. En consecuencia, cuando «dice», lo hace en un momento del tiempo que no corresponde al que vive su época. De ahí que se afirme siempre que los creadores «se adelantan» a su tiempo.

Hay que valorizar como corresponde y de una vez por todas a estos auténticos creadores, capaces de instaurar un orden nuevo, haciendo posible que a partir del sistema que ellos elaboran se multipliquen las experiencias expresivas. Eurípides, Miguel Angel, Cézanne, están siempre dispuestos para demostrarlo.

En las distintas artes existen estas islas fundamentales que rigen la vida de todo el archipiélago; los otros artistas forman los islotes que se nuclean alrededor de ellas. De acuerdo con esto, debemos distinguir el escritor tomado en un sentido general, del escritor que se proyecta más allá de su propia obra. Este último es capaz de modificar con su presencia (materializada en el libro), la estructura de ese «caos organizado» llamado cultura, estructura que marcha siguiendo el ritmo que le impone el mismo ser humano.

Julio Cortázar forma parte del grupo de «islas», pertenece al clan de los profetas del arte, poseedores de la *palabra nueva* (debemos evitar la confusión a la que puede llevarnos el sustantivo «palabra»; en este caso está referido a una nueva forma de ser de la *expresión)*. Nadie discute que todos los artistas son poseedores de un «lenguaje», gracias al cual pueden expresarse; pero debemos establecer la diferencia entre el artista que maneja elementos expresivos para decir *su* palabra (con la cual «creará» su obra), y el artista-creador que carga *su* palabra con una significación particular, capaz de dar origen a «*la* palabra-clave» de un nuevo sistema expresivo. En el primer caso, el valor «significante» de la obra no pasa de los límites de ese mundo inventado; en el segundo, lo «significante» define a la obra, y al mismo tiempo posee en estado embrionario los elementos de un *hacer futuro*.

Este último es realmente el creador, ser que «diga con un solo gesto la tradición que él reanuda y la tradición que él funda», escribe Merleau Ponty. El gesto es la *nueva palabra,* abierta a toda posibilidad, una apertura que conduce al encuentro con los infinitos significados que todavía «no son» una realidad concreta.

La producción de Julio Cortázar cumple con el doble destino del

segundo grupo de obras significantes (y significativas). Sus cuentos y novelas tienen una unidad cerrada, circular, que se satisface en la significación de su propio mundo, y en los mismos cuentos y novelas se descubre *el gesto* que bosqueja una literatura que «comienza a ser», a partir de las primeras realidades que ya son hijas de su mano.

Cortázar denuncia la presencia de un nuevo acontecer, del cual resulta el portavoz. Es una verdad existencial que asoma como un brote, antecedente de un futuro árbol que dará su semilla. Se cumple así el proyecto de un ciclo vital en el cual participa, por supuesto, la cultura.

Especificando más, diremos que ésta cumple con su propio ciclo vital, porque es *existencia manifestada.* La intervención del escritor en el modelado de ese cuerpo abstracto de la cultura, juega un rol fundamental. Siguiendo este razonamiento, una novela o un cuento de Cortázar son existencia con cuerpo de palabra; energía creadora que estructura una frase, una oración, una cláusula, un período, la obra misma. Las palabras que utiliza nuestro escritor hablan de cosas, de casos, de sucesos. Vienen del recuerdo o del presente, de la realidad cotidiana o de los estratus de la fantasía. En todos los casos están poniendo de manifiesto esa «otra naturaleza» que es parte vital del escritor, y que convive con la naturaleza que llamaremos «biológica», para distinguirla de la anterior, la «naturaleza creadora».

No cabe duda de que la existencia del escritor es ambivalente; «consume un tiempo de vida», el orgánico, el de su «ser en el mundo», e «incorpora al tiempo» una *existencia creada,* en virtud de una facultad extraordinaria que lo hace «ser para el mundo».

El escritor dispone del *existir* y del *ver la existencia* con mirada «interesada» (este interés es ya intencionalidad creadora). Mirar así es provocar un diálogo; Julio Cortázar dialoga con el mundo que está frente a él, y con el otro que se oculta inmerso en su existencia. El diálogo, los diálogos, tienen por destino ser «obra creada» en la forma de un libro. Y esta obra cumple a su vez «su» destino: provocar un nuevo diálogo. Pero ahora la otra parte no son las cosas que están fuera o dentro del creador; son los lectores, los «otros» que no son «él», y que cumplen también —en su situación particular— con una existencia bivalente.

La experiencia se cumple cuando «en el momento de la expresión, el otro a quien yo me dirijo y yo que me expreso, estamos ligados sin concesión», según afirma acertadamente Merleau Ponty. Al «ligarnos» a una o varias páginas de Cortázar aceptamos el comienzo de un diálogo, con una de las tantas galaxias que forman ese universo suyo, poblado de innumerables sistemas «luminosos».

Los sistemas se han ido creando con la materia prima recogida y seleccionada por el autor, siempre ávido de conocimiento, interesado —incansablemente— por saber (que no es lo mismo que conocer), por apropiarse de todo lo que vive y tiene algo que ver con él desde el momento que su atención se pone al servicio de la sensibilidad.

Esta ambición por recibir el mundo se transforma más tarde en una ambición por entregar las «ganancias» que le dejaron las experiencias vividas. Pero cuando se cumple este segundo paso, el impulso vital de la invención modifica sustancialmente los contenidos de aquel pretérito aleccionador, porque el *presente* —que se conjuga con todas las personas de su creación—, es una existencia que acaba de entrar en la vida, con la respiración de la palabra inicial de un título poblado de sugerencias.

Julio Cortázar, devorador y poseedor de una cultura que penetra la epidermis del papel, fabrica sus propias «armas secretas» para producir una herida, un *tajo existencial* que deja al descubierto una zona profunda y oscura, donde se oculta el centro de la perspectiva total, de la mirada sin punto de fuga. El será el primero en meterse en la herida para des-ocultar el centro; ésta es, en el presente, la meta de la etapa próxima, su ambición, insatisfecha todavía.

No nos ha resultado difícil encontrar al Cortázar «ambicioso»; tratemos de hallar ahora al «avaro» que pervive en este ser humano. En el escritor —como en todo creador—, el sentimiento de avaricia flota tembloroso en el mar convulsionado del inconsciente. El artista es magnífico toda vez que pierde una parte de sí mismo, sin esperanza de recuperación; pero a medida que «hace para dar», está realizando para «realizarse». Utiliza y dispone de todo lo que tiene para entregar al *ser del otro,* pero siempre guarda, conserva el remanente que resta de la experiencia creadora.

Aunque parezca paradójico, ese acto de «desprendimiento» que tiene lugar cuando se logra la realización total de una obra, va proporcionando las energías creadoras del próximo acontecer existencial que debe vivir el artista. El autor nunca queda *vacío,* al contrario; si es un auténtico creador siempre tendrá más cosas «que decir». Cuando se agote el repertorio expresivo estará frente a la «muerte» de su propia imagen de artista.

El escritor jamás llega a dar lo mejor de sí de una manera definitiva —Cortázar es un estupendo ejemplo en este caso—; los síntomas de avaricia inconsciente, a la cual hemos hecho referencia, aparecen en el proceso mismo de la creación. Cuando el autor pierde su contacto con la obra terminada, está convencido de haber dado lo mejor de sí mismo (de lo contrario no se desprendería de ella); pero no la ha

perdido de vista todavía, y ya se muestra interesado por un *re-comenzar* que busca otra vez ese *mejor* que provoca el futuro nacimiento. Vive en un estado de crisis permanente, de esa pérdida de equilibrio que conduce a una «necesidad» de expresión que está siempre *después* y *en seguida.*

Cortázar es consciente de este «mejor» que compromete su futuro inmediato. (Remitimos al lector al trabajo de Luis Hars «Cortázar o la cachetada metafísica», aparecido en el núm. 7 —enero 1967—, de la revista *Mundo Nuevo,* editada en París.) Su máxima ambición —es decir su «necesidad» en futuro— es llegar a ser dueño de una visión «no euclidiana» de la existencia, para poder abarcar al hombre en un ámbito vital carente de dimensión numérica.

Mientras perfecciona su retina cosmológica, recorramos el universo de su invención, agudizando la mirada para alcanzar a ver —desde nuestro ángulo de observación—, el *más acá* de la supuesta realidad. En medio de ese universo estará fluctuando la figura del testigo que «observa y registra», y confundido con la propia materia creada, estará hablándonos el espíritu de un artista. Ser y mundo, y un «verbo personal».

## El mundo de la realidad y la fantasía del mundo

La producción cortazariana que nos interesa comienza con *Bestiario* y se detiene (anunciando un nuevo título) en *Todos los fuegos el fuego.* Cuentos al principio y cuentos al final; resulta tentador, por consiguiente, referirse a este género literario, en el que nuestro escritor es un verdadero maestro.

Antes de entregar las pruebas que confirman el juicio emitido, conviene preguntarnos *qué es un cuento,* para saber *de qué* estamos hablando; después será más fácil manejar las pruebas.

Un cuento es la narración de un «acontecer» (real y posible gracias a la intervención de uno o varios sucesos). El desarrollo del mismo mantiene presente la persona del narrador (de apariencia abstracta) que «nos va contando» el acontecimiento. Por eso, en general, el tiempo del acontecer es un pretérito presentizado por el autor que lo *presenta.*

Desde que hace su aparición, el cuento permanece siempre «frente a nosotros», nada incita a la participación activa del lector. Existe una especie de barrera entre el escenario donde se cumple el acontecer, y la butaca de primera fila, donde está sentado el que lee. Para «meternos» en el climax de la narración, es imprescindible traspasar la barrera y, una vez instalados en el «otro lado», recorremos lugares y

tiempos, en calidad de espectadores dispuestos a *ver* lo que sucede. La facultad de hacernos *visible* esa realidad que contemplamos, es una «facultad plástica», de la que disponen los grandes cuentistas. Y Julio Cortázar, repetimos, es en ese sentido, un maestro reconocido.

*Bestiario, Final de juego, Las armas secretas, Historias de cronopios y de famas, Todos los fuegos el fuego,* cada tomo, un álbum de sorpresas. Los abriremos para hojearlos rápidamente (el número de narraciones atenta, esta vez, contra el análisis exhaustivo), tratando de poner en situación de evidencia las características comunes que distinguen su específico acontecer; y nos detendremos especialmente en algunas páginas significativas, aquellas que nos facilitaron los elementos de juicio para aventurarnos a la afirmación del primer párrafo.

Llamaremos *leit motif* a cada uno de los temas que se repiten en cuanto entes participantes, pero llevan en cada caso una distinta y especial intencionalidad. Y para comenzar, un *leit motif* principalísimo, ausente en muy pocas oportunidades.

## *La dualidad*

Dibujando todas las variantes posibles, Julio Cortázar establece el enfrentamiento de dos formas del ser, dos estados vivenciales, dos posibilidades; siempre dos, el acontecer de dos realidades. En el contexto de unos veinte cuentos, lo dual asume capital importancia. Vida y muerte, realidad y fantasía, la vigilia y el sueño, el simbolismo de la doble flauta, las dos formas de ser de ciertas existencias, París y Buenos Aires al este o al oeste del Atlántico, según las circunstancias, separadas por el mar y unidas por el recuerdo, el mundo ahogado por la envoltura de un pulóver y ese otro mundo libre de la tiranía de la prenda, la arena del circo romano en los primeros años del Imperio y el departamento con teléfono, «patallazo» característico de nuestros días.

También el escritor es un personaje dual: registra los acontecimientos y crea una realidad nueva con el acontecer que registra. Acontecer detenido, fijado en el tiempo para poder adquirir una forma, lenguaje expresivo que lo ««comunica» (la palabra lenguaje se refiere, en este caso, a los elementos operativos de la expresividad).

La dualidad difícilmente se resuelve en la unidad; se cerraría en un vértice, un punto, ente sin dimensión y por lo tanto sin proyección. Julio Cortázar no acostumbra casi nunca a colocar punto final; si éste aparece —como signo gramatical es indispensable—, lleva la carga y la intención del «punto y seguido».

El que sigue es el lector, completando y cerrando los ciclos vitales que giraron a su alrededor. De donde resulta que el personaje sentado en la primera fila, asume de repente, el papel de creador. Crea *para él* respondiendo a las propuestas que Cortázar ha dejado «en suspensión». Este tipo de aporte lo provoca y lo espera la «obra abierta», aquella que no termina con el último punto.

Autor y lector constituyen así los dos términos de una dualidad; la obra es hija de un ser que sustantiva la creación, en la cual participa otro ser que adjetiva con la fantasía un posible y multiforme acontecer. El creador hace «aparecer» una cosa (cosa, tal como la considera Heidegger) que antes *no era,* en cambio el lector «elabora» a partir de «la cosa que aparece». Si fuese capaz de provocar una aparición aprovecharía la energía de su espíritu para crear sus propias obras.

La realidad y la fantasía forman una de las parejas predilectas de Cortázar. En su afán por disecar hasta encontrar ese *centro* que «era y sigue siendo un problema personal», desmenuza la vida y encuentra —entre tantos hallazgos—, una realidad aparencial indiscutida (la realidad «primera», que vemos, oímos, tocamos), y la «imagen eidética» de otra apariencia de lo real, que espera una mano dispuesta a sacarla a la luz). En medio de esas dos polaridades (otra vez lo dual), la mezcla de la realidad sin secretos aparentes (aunque es la que verdaderamente los tiene), con aquella que parece misteriosa, inventada, ficticia. Las variantes que puede ofrecer Cortázar prometen llegar al infinito; siempre encuentra el motivo que le proporciona una nueva combinación aleatoria.

Respondiendo a estas solicitudes nacieron *Los buenos servicios, La señorita Cora, La salud de los enfermos,* muy extraños, y sin embargo de «fácil acceso», porque la problemática se desarrolla en la esfera del universo que denominamos —ingenuamente—, *mundo real.* Pero también escapan de su pluma las *Historias cronopios y de famas,* realidades inventadas, excelencia del arte, realidad que *existió* para el escritor cuando *la vió* y la llevó al papel; realidad para nosotros cuando la leemos y *la vemos* (la «plasticidad», aliada de la visión, otorga al cuento valor comunicativo). Si no la sintiéramos real no creeríamos en lo que leemos, y sin un «auto de fe» es imposible entrar en el juego. También el niño «cree» y convierte en realidad su juego; el palo de escoba es el caballo y un trozo de cortina abandonada se transforma en la capa que lo enaltece como a un auténtico caballero.

Esta realidad fantástica debe resultar tan valiosa y convincente como la que nos impone la vida; imposición a la que nos oponemos tantas veces, cuando el sistema no «coincide» con la estructura que «nos inventamos» a propósito de la realidad y la vida. Los Cronopios, Los Famas

y las Esperanzas, hacen la ronda en una capa del mundo donde la fantasía acaba de inventar hasta la sustancia primera del acontecer: la presencia volátil de los protagonistas. Sin embargo, existe siempre un intercambio de posibles e imposibles. Nos llega a parecer normal que los Famas embalsamen los recuerdos porque cuando colocan los cartelitos de reconocimiento escriben: «Excursión a Quilmes», o «Frank Sinatra» (¿y acaso lo «fantástico» no estará en el cumplimiento de ese maravilloso vaivén inaprehensible?).

En la zona donde la realidad y la fantasía se atraen y se rechazan, llega a producirse la ruptura con las leyes de la lógica, y formulado el nuevo código, comienza la existencia de los seres que protagonizan una serie de cuentos significativos. Recordemos «Carta a una señorita en París», donde el nuevo inquilino de un departamento cumple con la catarsis de su angustia vomitando conejitos, y «Lejana», en el que una mujer vive una doble existencia: la que cumple como un componente más de la burguesía argentina, mientras aquella otra que tiene forma de mendiga atravesada por la nieve, «la está esperando» en un puente de Budapest.

La lógica degenera a veces en un verdadero «absceso conceptual»; llegado el momento, Cortázar convierte su pluma en bisturí para extirparlo de raíz. Occidente y Oriente son focos de una bipolaridad por demás conocida, con respecto a sus concepciones cosmológicas. El escritor invita a efectuar «el salto» (desprendiéndose de los mecanismos lógicos que han estructurado el pensamiento y la cultura occidentales), para caer en la otra orilla; el Vedanta, la filosofía Zen, están esperando acompañados de la Sabiduría.

En el complejo tablero de la existencia humana, figura un blanco con el nombre de *Muerte;* en él han hecho «centro» los arqueros-filósofos, y hacia él apunta sus flechas Julio Cortázar. Para los orientales, morir no significa el encuentro último, el fin absoluto; la muerte es pasaje, puente, «metamorfosis». Para Cortázar-escritor, el personaje de la muerte se yergue como un *leit motif,* cuya importancia le otorga el derecho de aparecer en sus relatos.

### *La muerte*

Personaje familiar, no falta casi nunca a la cita que conciertan los cuentos. El estado de metamorfosis, el «cambio de forma» de la existencia, es siempre Muerte, pero se presenta cada vez con un atavío particular, único y distinto. ¿Tendremos entonces que hablar de la Muerte, o acertaríamos en el blanco si apuntásemos a «las muertes»;? El

interrogante encierra los contenidos de una dualidad, que destacamos para un futuro estudio: *la esencia de la muerte* (corte definitivo para los occidentales, metamorfosis para los orientales) y *la existencia de la muerte,* una realidad distinta (como lo es toda existencia) para cada individualidad determinada.

Julio Cortázar no nos hace olvidar que la muerte nace con la vida. Reconstruyendo los temas de sus cinco libros de cuentos, nos encontramos con más de treinta narraciones en las cuales se le ha confiado uno de los primeros papeles del reparto; como dato ilustrativo, observamos que en *Todos los fuegos el fuego* —el último—, aparece en las ocho historias que forman el volumen.

Con validez de hipótesis se podría postular, que la muerte representa en estos casos la «otra parte» de esa «dualidad» que llamamos *existencia.* El hombre es «vida y muerte»; no puede ser solamente vida, porque si así fuese, no tendría la oportunidad de *vivir* el acontecer de la muerte. La muerte es una experiencia de la cual (de este lado de la realidad total) no llegamos a tener conciencia. No la «conocemos», nos acontece, y el acontecer es vivencia. De donde, el ciclo completo de la vida se cumple con el acontecer de la muerte. («Quién sabe si la vida —decía Eurípides— no es un morir, y lo que nosotros llamamos morir no tenga en el *más allá* el nombre de vida».)

El perfeccionamiento de la visión cosmológica incluye en el programa la presencia de la muerte, para poder abarcar la totalidad de la existencia. La intuición de un posible encuentro con ese centro *de observación* al que aspira llegar el escritor, lo incita a seguir el camino ascendente, para calar hondo y «tocar fondo». Y una vez ahí, el espacio y el tiempo carecerán de significación.

### *El Tiempo*

Es éste el tercer *leit motif* de la trilogía de fundamentales que sostienen la estructura narrativa de Cortázar (podríamos agregar muchos más: la náusea, el recuerdo, el sueño, los peces, el ajedrez, los barrios y las calles, el jazz, «las hojas secas que se pegan en la cara», etc.). En los cuentos agota casi, las posibilidades que tiene el tiempo para jugar y burlarse de los relojes y los calendarios.

Juego y burla permiten que a un tiempo «no problematizado», que fluye naturalmente en la realidad de un recuerdo, se le oponga (en otro libro, en otra situación), un tiempo que desarma el mecanismo de la cronología, reconstruyéndolo en la forma de un cronómetro especial donde el antes y el después cambian sus significados. *Dejan de ser* lo habitual para *comenzar a ser* una realidad «sorprendente».

El tiempo, invención humana, se reduce a una complicada fantasía cuando Cortázar hace saltar la cuerda del reloj. Como es un creador, se apodera de *su tiempo,* del que atrapa a la «prolongación del instante», y lo va *fijando,* lo va transformando en «devenir», de acuerdo con la lógica que solicita y exige el acontecer.

Contamos decisiete cuentos, en los cuales el tiempo gravita en la manifestación de la existencia, y en algunos asume caracteres protagónicos. En «Autopista del sur» los habitantes de los coches responsables del «embotellamiento» de la ruta que da acceso a París, viven un tiempo que nada tiene que ver con ese otro que va enhebrando los días de la ciudad. En «Sobremesa» es personaje clave de un relato casi policial. «Cartas de mamá» plantea el problema de la negación del tiempo «real»; dos momentos distintos de un mismo acontecimiento: el que se fija al escribir la carta, y el que deviene mientras se realiza la lectura. «La flor amarilla» enlaza un tiempo sin pretérito ni presente, porque el «ahora» de la existencia se resuelve en el futuro que provoca el fenómeno de la eternidad. «El perseguidor» puede ser considerado un ensayo sobre el problema temporal, y «Todos los fuegos el fuego» es el exponente de la perfección de una partida tan apasionante como peligrosa, en la que el autor se coloca el traje de «prestidigitador del tiempo».

Dualidad, muerte y tiempo—en compañía de los otros motivos—, entran y salen del *mundo de la realidad* y la *fantasía del mundo.* Esta aparente libertad se las ha brindado Cortázar, el orquestador que escoge los instrumentos que le son indispensables para realizar la ejecución.

Y ahora preguntemos: ¿Cómo intervienen dichos instrumentos en esas partituras hechas con palabras? Batuta en mano, el director va señalando las «entradas y salidas» de cada elemento de la orquesta que canta su frase, ahora escrita. La «construcción» de la obra adquiere importancia capital porque a medida que ella—la obra—«se va haciendo», va des-ocultando el espíritu que la anima.

Revisemos partituras escritas por Cortázar, buscando algunos resortes «operativos»; cuando los encontremos no vamos a tener necesidad de interrogarnos por qué lo hemos considerado un maestro en el arte de escribir un cuento. Obligados a elegir, separamos tres títulos que marcan ya el comienzo de una nueva avanzada para el futuro de la narrativa.

Desmenuzando en líneas generales «La autopista del sur», «El otro cielo» y «El perseguidor», desde el punto de vista de la construcción formal, nos sorprende la multiplicidad de recursos empleados por el autor, para conseguir «orquestar» la *intervención* de todos los elementos que hacen a la obra.

La estructura combinatoria de esa imagen del mundo creado por el escritor resulta válida, en virtud precisamente de una intervención continua. ¿Qué significa «intervenir» en este caso? Significa participar para organizar el todo en una unidad; pero cada intervención *dice algo al todo* y *dice mucho de sí,* todos los factores son indispensables a la totalidad, pero algunos gravitan más que otros. La agudeza inventiva en el manejo de estas relaciones, pone de manifiesto las posibilidades del oficio del escritor. Y esa *condición necesaria* responsable del «alumbramiento» —feliz o desgraciado—, es la que vamos a tener en cuenta, descartando de antemano que el parto ha sido un éxito.

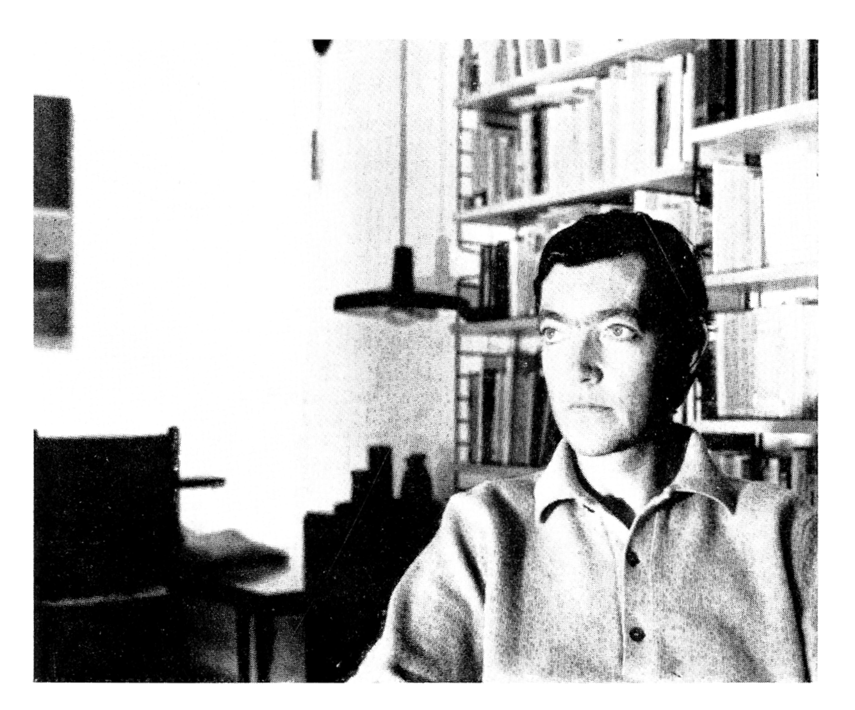
## *La autopista del sur*

Ya hemos anticipado la situación en la que se encuentra una parte de la población francesa, aglutinada en una autopista que permite llegar a París. Esta vez, Cortázar se ha propuesto atrasar esa entrada. Para caracterizar la narración, basta indicar tres o cuatro elementos determinantes.

La presencia de los dueños de los coches es imprescindible, pero el verdadero protagonista es el espacio-tiempo. En pocas líneas, el autor nos sitúa y nos ambienta inmediatamente en ese final de ruta que será siempre el mismo aunque se avancen cuatro o cinco metros de vez en cuando. El lugar está «fijado», pero no así el tiempo (en Lorca, en cambio, es éste el que se fija «a las cinco en punto de la tarde»).

El sitio se ha elegido mal, pero ahora debe aceptarse; ahí va a comenzar la marcha de un tiempo «distinto». Es el tiempo que corresponde a esa pequeña sociedad gregaria, obligada a organizarse para subsistir y poder esperar. Esperanza que también se «detiene», porque en cierto momento «se esperaba más del sueño que de las noticias», pese a que éstas alimentan la salvación de la llegada.

El lugar y la urgencia vital condicionan una específica forma de vida; los personajes más heterogéneos se encuentran reunidos por obra del azar y dan cuerpo a una existencia que se desarrolla con un sentido auténticamente tribal. Cada individuo debe abandonar su anterior «relación social», para conseguir integrarse —y acomodarse— a esta



CORTÁZAR

nueva realidad. En cierto momento, la tribu siente la fatiga del desespero y entonces «nadie miraba a los demás, los ojos estaban tan ciegos como la sombra misma». Hay fatiga, pero no entrega, porque «Bajo las mantas sucias... algo de felicidad duraba aquí y allá».

El tiempo avanza insensiblemente; el comienzo del cuento huele a verano, y al pasar unas veinte páginas se siente el frío del invierno. Las estaciones llegan traídas de las hojas por una coma, un punto. Una monja presa de la fiebre, habla en su delirio «de Armagedón, del noveno día, de la cadena de cinabrio. El médico vino mucho después, *abriéndose paso entre la nieve* que caía desde el mediodía».

Con la ayuda de signos ortográficos, Cortázar hace transcurrir las horas, los días, las semanas, los meses y las estaciones. Este «sistema del acontecer en el tiempo» lo maneja con una habilidad tan atrayente y deslumbrante, que llega a crear en el lector una insatisfecha *apetencia de futuro*. En el «incumplimiento» permanente está el resorte que mantiene viva la fuerza del relato.

La fatiga y el desaliento consiguen que después de un tiempo, ya nadie piense en la realidad que está a pocos metros del primer coche de la fila. La situación «absurda» de la autopista se ha convertido en la realidad «auténtica»; lo irreal resulta París, sus calles, su circulación. Cuando finalmente la caravana desemboca en las calles de la ciudad, se deshacen los nudos de las ligaduras, se rompe la célula tribal, y cada trozo va a perderse en el conglomerado de la incomunicación.

Las vidas seguirán, en otros lugares, en otros tiempos, marchando, existiendo...

### *El otro cielo*

También en este caso el espacio-tiempo desempeña el papel protagónico. Los seres que viven el relato resultan en cierto modo, las sustancias indicadas para que el autor —entretenido en su laboratorio— pueda experimentar con una materia que lo atrae, saturada de propiedades que se van descubriendo con todo éxito, a medida que se suceden las fórmulas. La materia «orgánica» es el espacio que busca y necesita mezclarse con el tiempo.

Dos espacios, dos tiempos. Buenos Aires, hoy, en verano; París, 1870, durante el invierno. El tubo de ensayo que «une» esos dos mundos, las Galerías Güemes y Vivienne, universo cerrado, cubierto por una bóveda celeste *sui generis*.

Un argentino joven va grabando con la energía de su existencia las dos caras de una medalla. El escritor larga al aire esa medalla, que vuelve al suelo con la rapidez de la caída, para mostrarnos el mundo

que se organiza alrededor de Irma —una novia bonaerense—, o aquel otro mundo de Josine, la amante parisina. El juego interesa más que los que juegan; los personajes están esperando quedar de cara al cielo, para mostrarse y respirar la vida, hasta que vuelvan a caer con el rostro pegado a la tierra.

La maestría del jugador llega a tal extremo, que la medalla consigue rodar —mostrando las dos caras—, con una velocidad vertiginosa. Entonces la realidad dual se combina —no se mezcla—, trazando un arabesco de arcos entrelazados, que sirven para unir el devenir de la existencia. La existencia del que vive esa experiencia doble, que llega a mezclarse y confundirse en el recuerdo y en el presente.

El tiempo ha perdido, desde el principio, la pretensión de su «habitualidad»; el espacio lo acompaña. Todo ha quedado confiado al azar; aunque estamos esperando la cara que «está del otro lado», nunca sabemos cuándo se va a producir el encuentro. La suerte la decide el jugador que no suelta la medalla, y que con una simple coma, una respiración apenas, es capaz de detener las volteretas para que cobre vida la bohardilla de Josiane o el patio de la casa porteña.

Y en esta casa, tomando mate, mirando a Irma, «que espera para diciembre», permanece como una imagen detenida pero con la vista puesta en algo que está más allá de su propio presente, el argentino joven que consiguió *ser* y *estar* en dos mundos diferentes, en dos tiempos distintos, atravesando las galerías que nos protegen con su «cielo de yeso».

## *El perseguidor*

Creación, lugar y tiempo «quieren reunirse» en este cuento de proyección ilimitada dentro de la producción cortazariana.

El problema se centra en un ser humano, en el *otro* que tiene el autor frente a él, pero que en definitiva es él mismo, escondido en la imagen del otro.

Johnny Carter toca el saxo, improvisa, crea. Pero además improvisa los discursos con los cuales se empecina en explicarse la existencia, hecha de música que no se ha oído todavía, de tiempo que huye del presente. Johnny es un genio creador y un pensador iluminado. Vale la pena oir algunas de sus frases, médula espinal de esta extraordinaria narración.

Indolente, vicioso, enfermo, suspendido en una realidad que no alcanza a percibir, le reprocha a su amigo: «Tú no haces más que contar el tiempo». El se resiste a la fragmentación convencional, porque tiene la seguridad de que siempre se le escapa algo de las manos. Obse-

sionado por esa visión fantasmal que lo persigue, confiesa: «Yo me sentiría mucho mejor si me pudiera olvidar del tiempo». Y como no puede olvidarlo, se toma la revancha faltándole el respeto, aprisionándole para hacer con él lo que se le ocurra.

El tiempo está metido como una tromba en la furia de sus improvisaciones. La frase que canta con las notas de la improvisación, la oye en un «después» que está lejos del presente. «Esto lo estoy tocando mañana», exclama en un ensayo, y en seguida: «Esto ya lo toqué mañana, es horrible, Miles». En el mismo *mañana,* un presente y un pretérito.

¿Es el «razonamiento» de un loco, o la razón intuitiva del creador que está dando para «mañana», y, en consecuencia, si ya se dio —como en este caso—, no merece la pena «repetirlo»?

Su condición de jazzman agudiza esa preocupación sobre el tiempo porque la música le ayuda a comprender. «La música me sacaba del tiempo», y separado por un punto seguido: «Yo creo que la música me metía en el tiempo». La contradicción es aparente; ya hemos hablado del tiempo de lo cotidiano y de aquel otro que reclama el proceso creador. Johnny abandonaba el primero, cada vez que se entregaba a los imprevistos del segundo.

En este tiempo —que está en él mientras crea, pero que lo supone fuera de él—, «yo no me abstraigo cuando toco. Solamente que *cambio de lugar*», dice (tiempo y lugar forman la eterna identidad). «Y me di cuenta cuando empecé a tocar que entraba en un ascensor, pero era un ascensor de tiempo». Con sus «espontáneas» palabras —Johnny resulta más filósofo que músico—, la creación aparece en otro lugar del cosmos, situada en el interior de un tiempo irrepetible. Ello le autoriza a decir más adelante: «... como yo meto la música en el tiempo cuando estoy tocando, a veces». Con la libertad del que es dueño de su creatura, puede entonces estar «tocando mañana».

Johnny tiene conciencia —está seguro— que existen dos tiempos (¿podía faltar el personaje de la *dualidad?).* No tiene ninguna duda cuando afirma: «...viajar en el *metro* es como estar metido en un reloj. Las estaciones son los minutos, comprendes, es ese tiempo de ustedes, de ahora; pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando...». No consigue apoderarse de él porque mientras lo crea con sus propias improvisaciones, está metido en él; *él es tiempo,* y no tiene la capacidad de observarse como tiempo.

Sin embargo, cuando habla de su música y del tiempo, deja entrever que conoce la existencia de dos Johnnys: el de acá, macilento y con frío, «envuelto en una frazada», y el otro, «ese Johnny del otro lado», que envidia Bruno. El jazzman que cuando se pierde «en la creación

continua de su música..., no está escapando de nada. Ir al encuentro no puede ser nunca escapar». También Picasso declaró un día: «Yo no busco, encuentro»; pero sabemos que el creador *provoca* el encuentro y eso es también un modo de buscar; si queremos, es «buscar el encuentro».

En el camino ascendente que lo lleva hacia lo desconocido (esa música que oye antes que nadie), Johnny *se realiza,* aunque él no se dé cuenta; se realiza en la entrega incesante de sus conquistas, sueños que «olvida al despertar cuando los aplausos lo traen de vuelta».

¿De vuelta de dónde? De ese lugar donde permaneció suspendido en el tiempo (también su existencia se realiza «suspendida» en el tiempo mundano).

La lucha sostenida con la creación, el lugar y el tiempo, resultó en definitiva, el exponente del enfrentamiento de los dos seres que había en él. Su última intuición genial le aconsejó cubrirse el rostro, y pidió una *máscara.* De haberla podido elegir habría tenido con seguridad los rasgos de la creación y una mirada sin tiempo.

Los tres relatos escogidos —entre los muchos que se podrían analizar—, están amasados con un material extremadamente dúctil para las manos de Cortázar; el modelado de cada acontecer le permite ejercitarse en la maestría del oficio. Pero por debajo de este perfeccionamiento del hacer, se mantiene viva una preocupación espacio-temporal que se agiganta a medida que la «próxima conquista» amplía el horizonte. Cuando ya no exista el horizonte, el escritor —colocado en el centro—, podrá *ver* y *verse* «desde lo alto, como miran las gaviotas».

## Novela y anti-novela

*Los Premios* (1960) y *Rayuela* (1963) representan dos términos de una ecuación dual. El *ser* y *no ser* de lo que hasta hoy conocemos con el nombre de «novela».

Si en *Los Premios* encontramos una cierta relación con el pasado inmediato (aunque ya apunten apariciones sugestivas), a partir de *Rayuela* —presente que se proyecta—, una revolución total anuncia y establece los cánones del nuevo sistema. Para llevar a cabo la empresa es imprescindible «poner todo entre paréntesis», único método de llegar a una verdad *pre-categorial,* donde quedan destruidas las categorías inoperantes de un sistema «sin vigencia actual», como dice un personaje del libro.

*Los Premios* es todavía una novela. Tal como lo hicimos al consi-

derar los cuentos, tratemos de saber *qué es* una novela, para luego incursionar más libremente por el texto.

Dice Georg Lukacs que «la novela aparece como algo que deviene, como un proceso». Ese devenir está condicionado por las *situaciones* que se suceden en un tiempo ideal, de acuerdo con una dinámica impuesta por el escritor.

Situación es «encuentro de existencias», y novela será entonces encuentro encadenado (con los eslabones que convengan al autor), de situaciones que «devienen» (por esta razón resulta posible llevar al teatro muchos temas de novelas. El teatro es, en principio, «choque de voluntades»).

En la novela, el diálogo es un elemento fundamental; los personajes manejan un lenguaje que habla de su ser entendido como totalidad. Gracias al diálogo, la situación se hace «actuación viva»; en otros casos la misma puede aparecer en la forma de un relato (forma estrechamente relacionada con el cuento). Se podría decir ahora que en el primer caso la existencia se manifiesta en la transparencia de un proceso «activo» de la situación, y en el segundo, en el reflejo de un proceso «pasivo».

El sitio donde se desarrolla la acción exige que el lector cambie de lugar; pero mientras *se traslada* entra en otro tiempo; olvida el *suyo* para permanecer en el que le entrega el escritor.

El tiempo vive en mí, *yo soy tiempo;* lo concibo, lo tengo presente, dispongo de él, lo voy «gastando». Este «mi tiempo» es el que suspendo para entregarme al tiempo de la novela. La «suspensión del tiempo», el paréntesis, se llena con un mundo y un tiempo inventados; cuando *vuelvo* (como Johnny Carter) a mi lugar y mi tiempo, tengo la sensación de continuar en el punto de partida. Sin embargo, acabo de vivir una experiencia que se cumplió en «otro tiempo». Si la experiencia es mía, seré dueño de ese factor que la hizo posible. Desde este instante, *yo soy* también *el tiempo del otro.* Para comprobarlo, entreguémonos al tiempo que nos «entrega» Cortázar, acompañando a una cabalgata de elegidos por la lotería, que va a ocupar los camarotes del «Malcolm».

## *Los Premios*

Un café de Buenos Aires es el escenario del primer encuentro entre los beneficiados con un premio de la lotería. La casualidad reúne a ocho células sociales de distinto protoplasma; un destino incierto va a provocar la separación. El premio consiste en una travesía en barco,

cuyo itinerario se va cumplir, al parecer, de acuerdo con el criterio de un *conductor* desconocido.

En el mismo barco viaja también la fantasía de otra realidad (depositaria de un secreto nunca revelado), que tiene su puesto de comando del otro lado de una puerta que da acceso a la popa. La existencia de ese mundo alucinante que pesa y gravita sobre la vida de los pasajeros lleva el papel principal de la obra. Todo girará alrededor de este complicado foco que genera energías negativas, acelerando y precipitando la desintegración del tejido «octocelular».

Por su parte —fuera y dentro de la nave—, el autor arma la trama del «tejido novelesco» con el hilo existencial de determinados tipos humanos. La «visualización» de todo lo que ocurre antes, durante y después del viaje, hace pensar en un Cortázar, escritor «plástico». Maneja la pluma como si fuera un pincel, dibuja y colorea sus imágenes con la vibración que otorga a la materia de su palabra. Si Chejov lo hubiese conocido, le habría repetido lo mismo que le dijo a Gorki cuando quiso hacer el elogio de su obra: «Es usted un plástico; cuando describe una cosa la ve y la toca con las manos. Eso es escribir de verdad».

Para satisfacer plenamente su necesidad de escribir «de verdad», Cortázar crea un personaje extraño: Persio piensa y reflexiona, se ve en el barco de la aventura empapado por una realidad que es incapaz de negar (realidad que transfigura en la que él consigue ver), pero al mismo tiempo contempla desde su sitial la realidad de la aventura de la vida (intuyendo, presintiendo con el deseo y la voluntad de descubrir), visión que materializa cuando pronuncia sus extensos soliloquios.

Persio es juez y parte, podría tomar la investidura del verdadero autor del libro, que se mete en el barco de contrabando y está obligado a participar en la aventura para no coartar la espontaneidad de sus compañeros. Así puede observarlos cuando se enfrentan abiertamente con el enemigo en una partida de ajedrez que se va a definir con un jaque que amenaza a los dos reyes. Misterio, motín a bordo, muerte, culminan con el jaque mate.

Al dar la vuelta a la última página para abandonar a estos defraudados por la suerte, el lector tiene la sensación de haber participado en una representación dramática *sui generis*. Planteamiento, desarrollo y desenlace se cumplen siguiendo un orden riguroso y perfecto.

*Los Premios* es un texto que tiene imagen y ritmo cinematográficos. La relación que se establece inmediatamente al hacer tal afirmación no plantea en absoluto ningún tipo de subordinación. Cuando las formas expresivas se «acercan» las unas a las otras es porque así lo solicita una urgencia del hacer, que desconoce la clasificación de los

valores. Cada arte tiene su lenguaje propio, valioso, pero ello no excluye la intercomunicación de las voces.

En este caso, el espacio y el tiempo (el barco con un lugar tabú, y la duración del viaje que depende de cada circunstancia última) resulta en definitiva la «existencia» que más interesa, y el cine es, a no dudar, el arte que hace «visible» la presencia del *espacio-tiempo*. Y si Persio, con sus interpolaciones filosóficas atenta contra la buena marcha del «tiempo de cine», su *otro ritmo* no es una dificultad insalvable; también Hamlet altera el tiempo en la pantalla, cuando necesita explicarse el eterno problema del «ser o no ser».

*Los Premios* no es cine, es novela, pero su *plasticidad* presentizada de continuo en el tiempo, su «capacidad de apertura» que hace posible un «continuarse» en el hacer y decir de otro arte, agrega a sus auténticos valores una nueva dimensión.

## *Rayuela*

La Tierra —desde la cual se decide la suerte—, una serie de cuadros que se van sorteando con un solo pie (o con los dos cuando se cae con la confianza que da lo seguro), y el Cielo como meta, etapa final después de la cual «ya no hay más nada». Recorriendo el dibujo que se multiplica en arabescos inestables, una modesta piedrecita que avanza o retrocede obedeciendo al impulso de la punta de un zapato. Es juguete de una fuerza, cúmulo de energías que golpea siempre «hacia adelante», hacia el cuadro siguiente, hacia «otra cosa»...

Esa es la rayuela de la vereda y ésta puede ser una imagen del devenir de la existencia, pequeña piedra que avanza sin descanso, sorteando los cuadros que forman la «rayuela» de la vida.

La novela de Cortázar apela al símbolo desde el principio. El título no lo «encontró» abriendo el diccionario en cualquier parte, como sucedió con *Dadá* en el café de Zurich. El juego que entretiene a los niños encierra un misterio y un significado; la *Rayuela* dibujada en 635 páginas propone un significado e intenta develar un misterio.

Partiendo del hombre como individualidad de una vida que se da «aquí y ahora», se aspira al logro de la posible captación de una realidad total. El soplo de «posibilidad» lo brinda el pensamiento. El protagonista (uno que sobresale entre todos los demás, uno que después será «dos»), piensa como posible el logro de esa «ilusión» que lo conduzca a la pérdida de la primera persona, para convertirse en persona sin numeración ordinal.

La fuerza del pensamiento se destaca del resto de sus energías vitales. A Oliveira —éste es su nombre— le «costaba mucho menos pensar

que ser». Pero cuando piensa «se separa», no se integra en la totalidad; entonces lo que piensa es una parte de ella. Para *ser,* Oliveira no tenía que proponerse nada, debía abandonarse; y al abandonarse no puede abarcar la totalidad porque *está dentro.* Le pasa lo que a la piedra de la rayuela, que mientras corre del 4 al 5, y del 5 al 6, va dejando otros cuadros donde no puede estar; otros cuadros, una Tierra y un Cielo.

La contrafigura de Oliveira, la otra mitad que falta para completar el todo, se da en el personaje de La Maga, la mujer que él elige; ser humano que «formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida». A ella le resulta más natural *ser* que *pensar;* responde espontáneamente a los infinitos llamados del mundo que la rodea. Es una existencia integrada en la vida, mientras Oliveira resulta una vida que pretende «integrar» la existencia. La Maga simboliza en última instancia lo que él quisiera *ser* y *ver.*

Oliveira y La Maga constituyen la «pareja original» de la novela. Con ella se inicia un argumento «poliangular»; decimos poliangular, porque cada uno de los personajes que van apareciendo irradia desde su ángulo vital, un cúmulo de energías que se aprovechan para mantener «viva» la imagen de la *existencia.*

Algunos personajes viven, otros viven y *saben* que viven; los encuentros y las separaciones van decidiendo el devenir de la existencia. Tienen en común la auténtica soledad que les pertenece. Por eso, a pesar de estar *con* los demás, no consiguen estar *en* los demás. Se está *incomunicado;* y en el momento que un individuo se esfuerza por mantener la secuencia de una vibración que recibe del *otro,* comprueba una vez más que se ha producido una falsa corriente entre dos polos que no se atraen ni se rechazan.

Esta incomunicación sin remedio, no se resuelve en el desaliento o el pesimismo. Los personajes viven sin preocuparse, en general, por «el puesto del hombre en el cosmos». Están cumpliendo una existencia que se realiza por ciclos, y cuando han cumplido el último, marchan al encuentro con la realidad inmediata.

Así acontece a Oliveira al separarse de La Maga. El ciclo se cierra con una despedida saturada de risas y el protagonista deja París para volver a Buenos Aires. El regreso lo enfrenta con otra *apariencia del ser que es Oliveira:* es Traveler, el «doble», el otro que se le asemeja, en el que Oliviera se ve y se reconoce. (¿No era acaso Luc —en el cuento «Una flor amarilla»— otra forma de ser de una existencia que ya se estaba cumpliendo en la persona de un jubilado de la municipalidad?).

Traveler des-oculta a Oliveira, y Talita «refleja» a La Maga; el juego dual, la relación de los términos semejantes, hace que cada una

de las cuatro existencias se sienta comprometida en la otra. Hasta La Maga —que ha quedado en París— liga y se liga con los otros tres vértices del trapezoide; sin su presencia resultaría imposible trazar la «figura». Talita es *una* —ella— y es *dos* (ella y el recuerdo permanente de La Maga); Oliveira y Traveler son *dos* que van modelando —en este ciclo que nace con el encuentro— la imagen del *uno.*

El intrincado devenir de los estallidos existenciales de estos seres mono y polivalentes solicita la intervención del lector, para que invente los puentes de enlace que los organice en una «figura», cuya forma también eligirá *él.*

Siguiendo con el reflector a Oliveira, lo vemos primero en un circo (la fantasía riéndose de la supuesta realidad), y por último, incrustado en la realidad de un loquero, donde la lógica ha dejado su traje habitual en la puerta de calle.

Así se cumple el segundo ciclo del protagonista (segundo, *dos),* que lo lleva a la muerte o a la locura (una variante de la «metamorfosis», un paso hacia lo desconocido). El trazo final que completa la imagen de Oliveira es también dual; el autor no *cierra* la figura, no termina definitivamente el dibujo. De esta manera el personaje no desaparece, sigue «viviendo» en un indefinido *más acá* del silencio total.

La existencia-Oliveira debe estar presente; necesita continuarse. Mientras no se apague el fuego de las existencias será posible buscar la chispa de la esencia. «La existencia precede a la esencia» proclama Sartre, pensamiento del que se hubiese sentido orgulloso Morelli, un personaje que atraviesa el escenario encarnando a un autor. Oliveira y Morelli tienen «mucho que ver» con Cortázar; ellos dos, y el resto de esa compañía de grandes intérpretes que el escritor ha seleccionado, para que representen «en la hoja de papel» un acto —complejo y completo— de la comedia de la vida entendida como existencia. Como en todos los casos, este acto —dividido en cuadros—, es una parte de la realidad total; quedan otros muchos en la Rayuela que juega la existencia.

En los cuadros que marcó Cortázar —saltando en un pie o apoyándose en los dos—, se yergue la figura del hombre integrado al acontecer de la existencia que se cumple en el tiempo. Con este *jugador universal* pretende tocar fondo, y por lo tanto, debe volver a la «pareja original», desnuda, porque en cuanto se cubra conocerá el alcance de las limitaciones, pero lamentará la pérdida de una visión totalizadora.

A pesar de todo, el tiempo es el enemigo de esa cosmovisión solicitada. Si la existencia se cumple en el tiempo, el permanente cambio modifica la realidad que se proyecta en el futuro a medida que se va «fijando» en el presente (eterno presente que no alcanza nunca su

forma definitiva). La visión total presupone la ausencia del tiempo; éste determina un acontecer, lo sitúa, del mismo modo que el espacio entendido como «lugar», representa una parte de la totalidad. Tiempo y espacio son los ropajes que imposibilitan la visión de la existencia desnuda; ellos son los que van y vienen por las páginas de *Rayuela* buscando el desorden (y creando otro orden), para lograr apresarlos en su compleja totalidad existencial.

Los egipcios —cultura de oasis—, no llegaron a concebir la «idea de espacio» porque en la inmensidad del desierto no alcanzaban a distinguir «su forma». Creyeron en la eternidad, que *es* siempre, escapando a las leyes del tiempo. Esta actitud del egipcio inmerso en la existencia, que fabrica el *doble* cuando muere el faraón (es decir, cuando pasa a «otro estado de la existencia»), está *más acá* de todo cambio, en el estado anterior a cualquier «concepción» referida al espacio y al tiempo. Se preocuparon por la «otra vida» y de este lado vivieron dejando fluir naturalmente la existencia.

La existencia de Julio Cortázar lleva adheridos «cinco mil años de hombres amontonados en un metro setenta» (todos los seres son cinco mil años de existencia). Eso lo distingue del egipcio, aunque es posible que se encuentren en el cruce del camino.

Cortázar puede concebir un tiempo y un espacio, pero sabe que dentro de su propia concepción está tentándolo un espacio-tiempo escurridizo que no consigue «alcanzar». El tiempo y el espacio de este autor están siempre «más allá», son permanente futuro. Escribe una vez más Morelli: «El hombre no es, proyecta ser»; la constante proyección es existencia que deviene. Oliveira cumple con la sentencia de Morelli; vive en futuro, buscando siempre, y mientras busca, fragmenta esa totalidad en la que no consigue *ser* en ella, *sabiéndose* en ella.

Todo comenzó cuando el hombre primitivo dejó de ser pura naturaleza, el día que miró el resto del mundo y se dio cuenta de que él *era él,* y lo demás quedaba del otro lado; entonces se inicia la marcha para recuperar la «totalidad» perdida, marcha que define la existencia del *futuro.* Por eso la existencia «es futuro», porque se va cumpliendo en función del incumplimiento que se repite irremediablemente en la búsqueda.

Cortázar, a través de sus personajes, su mensajeros (él no cree en los mensajes sino en los mensajeros), aspira a la visión total del oasis donde se manifiesta la existencia. Pero ese «más acá» —anterior a todo sistema determinativo— es una meta que debe aparecer después de recorrer el camino que está «a la vuelta» de todos los senderos. No es la pretensión de un superhombre; él (como muchos otros), quiere de-

volvernos aquella visión primera del hombre primitivo, que alcanzó a mirar el árbol y la bestia cuando «rozaban su epidermis», en el momento de empezar a perder el oasis sin límites, sin forma y por lo tanto sin tiempo.

Para conseguirlos, acepta el desafío «jugándose» en una partida de Rayuela, donde presenta el proyecto —y la realización en parte—, de un nuevo orden de cosas. Si todo está cambiando, la actitud del ser humano debe acusar esa mutación; si su existencia deviene otra, su conducta debe ser naturalmente distinta. Es el comportamiento frente al acontecimiento. En este acontecer está comprometido particularmente el creador, el individuo que *siente con antelación* y expresa su «sentimiento vital» en la concretización de una obra creada.

El escritor —Julio Cortázar, hoy, en este trabajo— siente la existencia, la suya y la de los demás. Pero ese «sentimiento» puede abarcar un horizonte más extenso: Cortázar *se* siente en los demás, formando una estructura que excede los límites de la individualidad. Para este autor, cada uno de nosotros está inscrito en una serie de «constelaciones humanas» que se organizan en la esfera de una otra realidad.

Nuestra existencia está comprometida en otras existencias (las conozcamos o no); según Morelli, es el orden de las puras coordenadas.

Las coordenadas dibujan las *figuras,* verdaderos esquemas de una existencia más global, de una «existencia de las existencias».

Cortázar inventa una constelación, un dibujo que se llama *Rayuela,* donde se pone de manifiesto el contenido de una «anti-novela». Pero la imagen no está completa; necesita que el lector intervenga en el trazado del dibujo, forme parte de la «figura». No estamos seguros de que resulte un copartícipe de la creación (como aspira el autor), pero lo que podemos adelantar sin hesitación, es que este «único personaje» que interesa al escritor va a emprender con entusiasmo el viaje hacia lo desconocido. Y siguiendo la constelación que bien lo guía, apresurará la llegada a un Nuevo Continente existencial y expresivo.

## Del «Lado de acá» al «Lado de allá»

Desde la obra, que está de este lado, Cortázar se entrega a la conquista de una realidad que «ya ve» del *otro lado.* La presiente con tal convicción que trata de anticiparla, de apresurar su llegada. Si la realidad «tiene que ser otra» *(la realidad no puede ser esto* decía Johnny Carter), la evidencia de ella debe tomar la imagen formal que le corresponda; en consecuencia será *otra* con respecto a esa que abandonamos y que refleja un modo distinto de ser de la verdad.

Cortázar alarga el brazo para atrapar la realidad que siente y presiente, y cuando la devuelve —movilizando la superficie del papel con una energía que se manifiesta—, la deja que fluya sin detenerse, sin llegar al final, a las definiciones últimas. Por eso *Rayuela* no termina, *se corta* cuando el lector lo dispone; pero en el corte está la promesa de un recomenzar. El libro encierra una existencia que se continúa, lo mismo que la existencia humana cuando «proyecta ser»; la antinovela aparece como el «doble» de esta materia primera que hizo posible su nacimiento.

El cuerpo material de *Rayuela* está confeccionado con palabras, y las palabras estructuran el «lenguaje», verdadero instrumento de la expresividad. Con respecto a esto, leemos en el libro: «Hay que revivirlo, no reanimarlo»; «Del ser al verbo, no del verbo al ser». Resulta aleccionador enfrentar estos dos axiomas, con un par de pensamientos de Middleton Murry: «El lenguaje (como el dinero), tiende a gastarse y a perder aristas»; y este otro: «El literato creador inyecta una cantidad de percepciones frescas e intensas en el cuerpo del lenguaje de modo que éste vuelve a ser joven y vigoroso, capaz de adaptarse en el futuro, a nuevas experiencias y contenidos».

Se hace imprescindible otorgar un valor nuevo a la palabra; será la palabra que corresponda a la vivencia particular y única del escritor, así como la pincelada que pone materia y color, es distinta y única para cada pintor y para cada momento de su existencia.

La preocupación no se satisface con este primer paso. «No ya las palabras en sí..., sino la estructura total de un lenguaje» (la palabra, como el ser humano, no vive aislada, es parte constitutiva de una totalidad a la cual se debe). Palabra y pincelada traen el recuerdo de Pollock; un cuadro suyo es un conjunto de manchas y «drippings» que organizan una estructura unitiva, exponente de una existencia *que se está manifestando.*

Pollock encontró el lenguaje nuevo, Cortázar lo anuncia ya en *Rayuela* y lo confirmará en ese contrato que firmó con el futuro, donde promete develar las incógnitas del teorema planteado. Y mientras cumple con las cláusulas va dejando su obra valiosa y significativa.

La producción de este escritor lleva la impronta trascendente de un *más acá,* en lo que tiene de obra que se satisface en el contenido axiológico de sí misma; pero existe una trascendencia que apunta a un *más allá,* porque al atravesar el puente que une al autor con el mundo de la cultura, llega a las playas donde su presencia significa «cambio», revolución en el seno de las estructuras establecidas y fatigadas.

La pluma de Cortázar influye en la vida de la expresión; ese anticipo que es su obra, se hará «verdad en el tiempo», cuando su revela-

ción pertenezca al dominio de una nueva forma de «decir» a través de la palabra escrita. Será verdad de muchos hasta que aparezca otra «anticipación perturbadora».

¿Cuáles son los principios de esta revolución que Cortázar provoca? «La novela que nos interesa —dice Morelli en *Rayuela*— no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes».

La nueva forma de novela comporta un método: «La ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie». Todo lo que se ha escrito hasta hoy con el nombre de novela (¿hasta *Los Premios,* puente tal vez entre el ayer y el *hoy-mañana?*) pertenece a un pasado, imposible de repetir. Ahora corresponde —al decir de Cortázar—, «Escribirla como antinovela porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros».

Los «mensajeros» de esta expresión son «las palabras que, como nosotros, nacen con una cara»; el rostro que se ha quitado la máscara estereotipada (y de rasgos borrosos), para des-cubrir la existencia que les transmite el artista. Palabras que Cortázar sigue usando pero que «cepilla mucho antes de ponérselas». Las trata con mucho cuidado, porque «Quizá envuelvan esto (pronombre de la existencia) como la servilleta el pan y dentro esté la fragancia».

## Pan y fragancia

Existencia y poesía. Cortázar es un poeta de alto vuelo; el número de frases y pensamientos poéticos que se deslizan en sus libros, llenarían muchas páginas. Sus propias palabras engarzadas en los ejemplos que tomamos al azar, serán más elocuentes que cualquier intento de alabanza. Baste recordar:

> «... yo andaba como salido, volcado en otra figura del mundo, piloto vertiginoso en una proa negra que cortaba el agua del tiempo y la negaba» *(Rayuela,* capítulo 2).
>
> «... y la nada era eso, que no hubiera nunca más una flor». *(Final del juego:* «Una flor amarilla»).
>
> «Es imposible impacientarse con Johnny o con Art; sería como enojarse con el viento porque nos despeina» *(Las armas secretas:* «El perseguidor»).
>
> «... para que al fin nazca una patria de hombres en un amanecer tembloroso, a orillas de un tiempo más limpio». *(Todos los fuegos el fuego:* «Reunión»).

Y por último:

«Los cronopios lo saben, y cada vez que encuentran una tortuga, sacan la caja de tizas de colores y sobre la redonda pizarra de la tortuga dibujan una golondrina» (*Historias de Cronopios y de Famas:* «Tortugas y cronopios»).

La sustancia poética no se explica ni se comenta; está allí para provocar el goce. Y sobre este estado tampoco podemos abrir juicio...

Lo poético en Cortázar se confunde en ese magma que no deja de latir en las entrañas de la existencia misma. Participa de ella lo mismo que el pensamiento metafísico, el deseo, la borrachera, el amor por el jazz, el ajedrez, Modrian, Klee.

Mondrian, personaje singular al que hace referencia Cortázar. El también buscó y persiguió un orden distinto que correspondiera al hombre que veía nacer, aunque el hombre mismo no se diera cuenta de ese nacimiento. La revelación de su visión profética la plasmó en sus obras, tan simples como lo son las verdades más grandes. Estaba convencido de que ese hombre del futuro (que vislumbra a lo lejos y entre la niebla) necesitaba otro arte; «pero con el material viejo no se puede crear arte nuevo», escribía en señal de protesta.

Julio Cortázar, desde su isla, escucha las voces del comienzo de un nuevo capítulo; quiere dirigir su palabra a los seres humanos que figurarán en las próximas páginas. Y mientras busca y encuentra los nuevos componentes de esa «teoría de la relatividad» que elabora y le promete la existencia, nos va dejando el fruto de su complicada alquimia de escritor, enriquecida por la multiplicidad de sustancias que desbordan su laboratorio. Crea proyectando y proyectándose en el futuro. Mirando hacia mañana se realiza hoy.

Hemos recorrido el mundo de Cortázar «a vuelo de pájaro»; incursionar por su interior como corresponde, llevaría largas horas. Nos prometemos el viaje, pero entonces, teniendo como objetivo primero la posesión de esa mirada de la gaviota de sus sueños, para poder contemplarlo desde lo alto con «una especie de visión total y unificadora».

Y a medida que vayamos desplegando las alas para seguir adelante y acortar las distancias, veremos aflorar seguramente en la lejanía, «esa especie de isla feliz» que nos quiere regalar Julio Cortázar «en la que el hombre se encontrará consigo mismo en una suerte de reconciliación total y de anulación de diferencias».

Osvaldo López Chuhurra (Argentino)
Calle Ferrer del Río, 1, 3.° 5
Madrid

# CINCO POEMAS

POR

ANGÉLIKA BECKER

## MONEDA ROMANA

Blanca y sólida me diste una luna de plata,
con margen sufrido, una luna que se arquea en sus bordes,
resistente al oleaje del mar de los siglos.
Alguien, hace siglos,
trabajó aquel trozo de plata, su voluntad imponiendo,
y dura, perdura
aquel trozo anónimo de una voluntad que ya no perdura.
Menuda me oprime la mano con su peso ligero
que tanto pesa, tantos esfuerzos, tantísima historia incrustada
en sus símbolos ilegibles que algún día habrán dicho:
«Vale un sextercio.»
Hoy no lo sabemos. Aquella pátina invisible, aquella niebla
incierta de centurias habidas,
mezclada a la certera existencia de esa moneda sin nombre,
se muestra hostil, se opone a nuestra mirada,
pequeño universo hermético con sus propias leyes, sus cabales
tristezas,
secretos, injusticias, engaños, muertes y fechas, nombres
hoy olvidados, tal día, en tal comercio, de tal ciudad...
Es un mundo
ajeno, estático, incomunicado y sin vida,
encerrado en su vaina de plata por todos los siglos, por los siglos
de todos los siglos,
extraño intruso pretérito, fósil vivo que vivido vive
de su pasado glorioso que nunca pasa, que nunca muere,
que siempre vive cual si fuese de hoy,
cual si el mundo de hoy no existiera.

## ESCENA

Tocamos la puerta sombría que se abre
en silencio. La placa dice: Abogado.
La sala de espera, en penumbra, y las verdes butacas
acogen burocráticamente,
y tomamos asiento.
Delante de nosotros, dos esperan. Sus divorciadas siluetas
se confunden bizarras con la sombra, y se agitan sus manos,
irreales,
en conversación solitaria. Son las palabras
pálidos brotes secos,
sin tangencia,
aisladas resonancias y separados círculos.
«Gallo soy», dice el hombre.
«Gallo todopoderoso que tiñe diariamente
el mundo de rosadas auroras
inéditas.»
Final absurdo de un acto, y mutis. Sin expectación,
algo insiste. Es la voz femenina,
un susurro,
un maullido inaudible que se apaga
en mundos diferentes:
«¿Mandarás hacerme un abrigo de los siete ratones
que cacé por la noche?»
La pareja se extingue en la sala. Las palabras se borran.
[Nadie habla ni escucha.
Las sombras acentúan su rango en la estancia sin gente.

## EL ENGAÑO

El engaño es a veces
una muy bella fruta, dispuesta
en un plato ficticio de entrañables colores.
Cuando quieres asirla, te dicen: «No, no la cojas.
Ha de madurar todavía.»

Y luego,
el engaño
es una risa irónica

que nace en la boca de un ser que no existe, y se plasma de pronto
en las graves formas de una fruta muy lisa, mas podrida
por dentro.
Ya nadie te prohibe cogerla, y la coges,
y la tocas.
Se deshace en tus manos como polvo. Lo regalas al viento.

Cerrados están los jardines y los frutos se secan.
¿Quién coge las hermosas manzanas, la morada tristeza,
el verde dolor de las viñas, las frescas frambuesas?
Ya pasas, ya te alejas,
queda mucho camino.
Mas de pronto te inclinas con dulzura,
puesto que ante tus ojos
algo límpidamente resplandece, blanco, suave, redondo.
Te inclinas y recoges el objeto: Es también una fruta, la más perfecta que existe en el mundo, la que nunca parece, blanca carne,
severa y hermosa:
el paciente guijarro.

Mirando la nítida piedra, aceleras tus pasos en el bello paisaje de rocas,
y en el bello paisaje, en su fondo,
te pierdes.

## EL PESO DEL PASADO QUE AUN DECIDE

«Los naipes esperan».
Fue entonces cuando vi al tahúr que tenía cogidas mis manos.
Los
demás jugadores
colgados estaban en la pared, pues eran retratos: Silenciosos
retratos de antepasados, en mudez sumergidos, y en penumbra.
Pero
sus ojos
como flechas nos perseguían desde el marco, y cada mirada
decía: «triunfo».
Al caer el albur se oía un leve suspiro.
un sonido a media voz de campana frágil
(las golondrinas movieron sus alas de pluma)

y en los muertos ojos de los tahúres
casi nació la sonrisa. Tan fuerte era
el resplandor de ese naipe.

Y al caer la segunda carta, estaba tu pecho en el mío
y se apagaron las luces...

A veces pasamos por aquellas salas vacías
como por una iglesia o un recuerdo, cuando nos llama
desde las casi habitadas mesas un juego de naipes.
Entonces
va por los ojos en la pared de penumbra
un trágico resplandor que nos hiere la frente. Porque la última carta
está aún sin echar y todavía me espera,
tremenda, grave, sombría,
en una habitación desolada que puede ser que ni exista.

## FLORES

Tienen un olor tan leve que apenas
se percibe.
Ayer las cogí, cuando me hallaba alegre
en la montaña muy alta y de muchos secretos:
Líquenes
que se arrastran ávidos por la roca, hierba negra, o quizás gris que se
a la poca tierra que queda. Pero cuán dulce [aferra
el tapiz que ella otorga a los pies que caminan en busca de algo
que no son precisamente esas flores.

Mas ahí están, amarillas, leves, aún vivas,
un último rayo del sol en que se miraran (cual si fuese un espejo),
hace tan pocas horas.
Hieren
con su sonrisa de luz prestada, tan menudamente, tan débiles
como el ser que las toca.

Pero ¿dónde estás, oh día feliz que con flores
me sonreíste, y con lentas rocas pesadas?

Las flores me siguen mirando, sigue aquella sonrisa,
aunque tú ya no existas.
Todo se borra.
Y el limbo frágil
de unas flores también se sumerge en la noche. Perdura
tan sólo una leve tristeza, una nostalgia
que también se desvanecerá sin tardanza
con el día que ha de llegar por oriente.

ANGÉLIKA BECKER
Wien, 7
Apollogasse, 8/11
AUSTRIA

# SIN TITULO

POR

GREGORIO BONMATI

He actuado. Esto es importante.

Son miles, millones de ojos, millones de bocas. Se preparan. Se sitúan en grupos; nacen en grupos; ¿nacen? En cualquier esquina están presentes. Ando un trecho y el parto resurge. Así, pues, están dispuestos. Los ojos de leche arrebatan mi figura. Debo cortar los rayos de luz. Sólo las piedras blancas se mueven en los rostros. Ignoro si respiran. ¡Hilos de luz! Millones de puntos en los que vago cerradamente fuera de mí. Se entrelazan, se retuercen.

¿Cuándo llegará el momento crítico?

Una tapia; me agacho. Ahora deben estar taladrando el yeso. Tal vez no sea ésta la manera. Siento la intensidad de un baño denso. No quiero volverme. Agazapado, veo de improviso mi sombra rodeada de sombras que se proyectan en la pared. Tiembla mi estómago umbrío; tiemblan las piernas, la espalda. Los pelos muertos en el cráneo huyen de mí para petrificarse en la retaguardia de retinas.

¿Qué hago, pues? ¿Escarbo en la pared mi ocultación? Probablemente voy a ser rechazado, y el prolegómeno gira a mi alrededor.

Me levanto. ¿Por qué no hablan? No distingo su expresión. Pero, ¿existen, existen ahí frente a mí? Es preciso probar hasta el fin. Tal vez corran si voy hacia ellos. ¿Me deglutirán acaso en una comunión sangrienta?

Ser asequible a sus estómagos; ser transformado... ¿en qué?

Bien, iré despacio hasta que sus facciones rocen mi mirada. Cuerpo de un cuerpo biliar, entre las hiedras, los musgos, las piernas de cedro. Ser lanzado por los caminos del lago con el largo cuello curvo. Cetros de escarcha acompañan mi camino junto a las calzadas y los desagües; junto a las casas, las tiendas, las ramas de cristal; cerca del humo denso del motor de los trasiegos, de las manos de paja; cerca de las esquinas, sin reposo.

Iré despacio hasta sus mismas grietas; despacio, sin arrastrar los pies; despacio, para escuchar de algún modo su corazón.

Necesito un ritmo; que los tacones golpeen las losas y suban por las paredes envueltos en sonido; un ritmo cordial que penetre en sus cuerpos y gima en sus pulmones. Sí, la tentativa de un nervio expandido

en el aire. Son mis pasos espirales, únicos, lacerados los que cubren el aire con desconocida puntuación. Pasos que surgen de mí, mis propios pasos, evaden al tiempo su génesis.

Allí están, frente a la fachada, y sus rostros comienzan a linearse. En efecto, tienen la expresión atónita; sin embargo, esto no es absoluto. Aquél me mira con ira. ¿Y esa mujer? ¿Por qué su rostro no está embarazado? Fisuras en el cadáver del viejo. ¡Qué desolada mueca! Ahora percibo su temblor; los dientes rezuman chasquidos. ¡Vientres de la tierra, jóvenes también! Niños con la piel escurrida. No, esos ojos hambrientos se asoman a mi imagen con estupor. ¿Qué saben del inepto crimen que emerge de la tierra?

Me detengo. Estoy muy cerca y el fragor del ritmo se ha sepultado. Veo barrigas, senos, cuellos que sostienen las cabezas. Veo bolas en las gargantas. Un matiz ritual me cerca. Tan sólo unos pasos y podré acariciarles. La sensación de una suprema osadía me embarga.

¿A cuál iré? ¿No es lo mismo?

Me muevo y en el pecho engendro espasmos. Alargo la mano al rostro enjuto. En principio, nada. La ingle de un contacto se extiende ahora entre sus labios, se transmite en la correa de efigies. Hay discordancia en nuestras miradas.

¿Qué es lo que persigo? Bien; he lanzado un deseo y se revuelca hacia mí en un retorno brusco.

¡Qué extraña unidad surge entre ellos! La unidad de un mismo molusco; pero no es cierto; no puedo admitirlo. ¿Dónde está la cabeza? ¿Tendré que pensar en un alcalde, en un grupo, en una predominancia? ¡Tan ingenuo! Ellos también están en el escondite de esta presencia. ¿Acaso se trata del abrazo ceñido de las construcciones humanas?Lo instituido, ¿no es éste el pretexto?

La percepción me envuelve, me coge de sorpresa. Siento en sus rostros una llamada.

¿Cómo extender a los sistemas el furor indiviso y múltiple que noto sobre mí? ¿Acaso esto tiene orígenes precedentes a ellos mismos?

Noto la posición predominante. Mi vista capta de improviso el relieve que posterga los contactos de intermedios. Paralelas las antenas de los techos, paralelos techo y losas, alturas paralelas, pisos con la promesa de un infinito donde confluir. (Nubes disformes se entrelazan en las postrimerías, la tierra emerge arrugada en el solar.) Paralelos setos, aceras paralelas, simétricos anuncios sin contacto. (El remolino de los árboles, la contracción densa del calor que refracta el asfalto, las brazadas de aire pompudas, osmóticas.) Efigies paralelas, los rostros imantan al aire paralelas sensaciones. ¡Ya está! Se buscan, se miran. Se miran, se encuentran.

¡No! He sido engañado. Tan sólo se trata de una superposición; han fabricado un infinito. ¿Pesaré, por tanto, en la desconexión, el sentimiento desolador de su inalienable exclusividad ante un mundo que les introduce en el fracaso de la propia osadía de su naturaleza? ¿No es ese infinito la necesidad quebrada de no recordarse nunca? ¿Y no está aquí, entre esto, avergonzado, ese infinito? Ahí está, en sus miradas, en sus labios, en sus manos sin contacto, el germen de esa unión que percibo y que, ahora, envuelve mi sentimiento.

¿Pensaré esto, en fin? Voy a ser rechazado, por tanto.

Vienen. Agacho la cabeza. No quiero verlos. El movimiento de una cosa impulsada; me cuesta aceptarlo. Algo resurge, algo me ronda. Me siento cercano. Tal vez sea inútil explicarlo; encontrarse de pronto ante un hecho en el que mi único instante de plenitud me resulta irreconocible. ¿A dónde, pues, he llegado a relegarme?

Cercano verdaderamente. Es suficiente; esto implica, sin duda, la separación. Sólo es preciso rasgarse; pero, en definitiva, esto no supone sino el precio de uno mismo; después ya no será posible superponer.

Sí, presiento que tengo que surgirme necesariamente en un «después».

Pero, ¿qué es esto? En mi pecho siento la intensidad de la expansión. Me embarga un efluvio de universo. ¡No, debo detenerlo todo! Presiento el peligro que acosa al mito; lenguas sesgadas, interminables lenguas de sibilo movimiento; la coraza de un lenguaje asmático. Y, desde fuera, el mítico, cogido por el silencio, descubre, sin poder comunicarse, su propia vergüenza; un infinito que no podrá mirar atrás, ajeno a su propia función; la pregunta secreta de un «porqué» perdido de antemano, ante un rincón de tierra donde caer; el futuro como un extraño.

Observo sus pasos que se dirigen a mí. Iré a la ojiva del templo, iré..., iré... Es preciso que hable.

¿Es esto un intento postrero? ¡Qué estéril! Todo parece indicar que voy a ser rechazado.

Siento que camino, que braceo, que me inquieto. Veo, en las aceras, hileras que marchan en mi dirección. Al menos sé que no pretenden prensarme. Algunos, de vez en vez, se sitúan frente a mí, pero al cabo se apartan.

Quiero pensar que estos hombres, que cierran sus brazos, esperan en su casa la mirada de otro, que, en cierto modo, sienten sobre sí la amargura de tener que ignorarse.

En la plaza me conmueve el fragor de pasos. Me doy cuenta de que debo darme prisa; los instantes están adheridos a mi acción; cuento, pues, con mi tiempo frente al suyo. Atravieso la plaza y entro en el templo. No veo al sacerdote. Nada supongo. El silencio se me introduce y un vacío cubre mis sentidos, mis nervios, mis impulsos. Lucecillas

fúnebres me rodean. Las imágenes de los santos fijan de nuevo mi mente en ellos. Sospecho las piernas quietas, los rostros atentos al portón del templo; imagino en sus ojos una ola extensiva de sobresalto, la pátina de un deber roído por el uso.

Me doy cuenta de que estoy utilizando su templo y un látigo de desazón me cruza. Subiré a la ojiva del campanario... ¿O esperaré tal vez? La consciencia de que trato de ocultarme me insidia. ¡Tan similar a ellos ahora! Y entonces, ¿por qué apurar una situación incierta? Ellos ya se han destinado. ¿No han renunciado a ellos mismos?... ¿Esperaré, pues? Quién soy yo sino un cetro desnudo.

Todo esto me atañe y, sin embargo, creo que no importa demasiado; que, en definitiva, podría estar ahora entre ellos con los ojos atentos a un templo y el instinto dispuesto para ajusticiar a un sacrílego.

Losas abiertas a mis pies, hirsutas líneas hacia la cúpula, el portón que me protege. Si es cierto que no hay derrumbamientos totales —excluido uno sólo—, ¿por qué adormecerse cuando no estamos dispuestos a suicidarnos? Se trata, en verdad, de un renunciamiento, y siento en él toda una estética dormida sobre alambres. La cúpula, sobre mí, inmensamente fría, ¿no es una irrisoria pedantería?

Una intuición me roza la mente; quiero sentir el eco del templo. Soy consciente de que pretendo olvidarme en la belleza de una situación interesante: mi soledad en un vacío estancado entre muros. Pero, en todo caso, no está aquí mi soledad, sino fuera, detrás de ese portón.

Me avergüenzo demasiado deprisa. Mis manos crispan los muslos.

¡No!, si nada importa hasta las heces, ¿por qué huir en un renunciamiento? ¿Por qué torcerme en las divagaciones alámbricas de un todo ilusorio, con la esperanza, en rigor, de volver a encontrarme? Pero, ¿cómo? ¿Infectado de ese mismo todo?

Pienso ahora, entre marasmos, en la pobreza de una plenitud impotente de evitar que desde mí mismo la contemple; pienso que esta ansia universal puede ser, tan sólo, el deseo de establecer mi propio absolutismo.

No, tampoco puedo deformarme. Siento la necesidad, fuera de toda retrospectiva, de existir más allá de las cárceles, y esto emerge en mí sin resquicios previstos. Ahora sí, comprendo que lo universal no puede ser un propósito, sino un advenimiento en el que es preciso que todo vibre por sí mismo.

¿Qué pasa? Oigo un sonido que atraviesa el atrio, que tiembla entre las bóvedas; un sonido humano que me fustiga los tímpanos. ¡Al fin! Su sonido. ¡Quiero escucharme en sus voces antes del último intento, antes de que tenga en mis manos el suceso!

Subo por la escalera del campanario. Noto la rapidez de mi ascenso

en la respiración. Cerca de mí veo la ojiva, abierta al aire. En el contramuro me detengo un momento, antes de ofrecerme de nuevo a sus miradas. El sonido llega hasta mí claro y, sin embargo, ininteligible.

¿Qué voy a hacer? ¿Redimir? ¿Por qué me asalta esta ridícula idea? Voy a hablar, aun a sabiendas de que mi auditorio ha decidido ya. Bien, soy yo quien siente la necesidad de expresarse.

Una congoja me sube a la garganta. Los pensamientos se agolpan ahora con intensidad; noto palpitar las venas alrededor del cerebro. Tengo tanto miedo que decido consumar la situación. Me asomo. Los percibo.

Voy a ser rechazado.

El grito de un sigilo decreciente me vibra en los oídos. Siento la sensación de un hueco sorprendido; se han callado otra vez, pero ya he oído su voz.

Un obelisco en medio de la plaza sume ahora mi mirada. He pasado frente a él muchas veces. Nada representa verdaderamente. Un trozo de piedra esculpido en pínula, que ahora sirve de apoyatura a los cuerpos proyectados hacia mí.

Esperan. Lo saben.

Hay en el obelisco una inscripción que he leído a veces sin mayor atención y que se me reproduce, no obstante, con claridad: «A la Flor de Mayo». No tiene relación con el suceso. Pero está ahí; nada impide que se integre; ellos están también y esto me entristece.

Me he distraído.

Emerge un murmullo. Mi actitud les exaspera sin duda. No puedo perder tiempo. ¡Voy a explicar!

Alzo los brazos. Me encuentro demagógico. Dejo que cuelguen junto a mis muslos. Los últimos espasmos en la garganta, los últimos en el pulmón cordal; las ingles tensas; me pierdo, rozo, mascullo y me doy cuenta de que la voz no ha salido aún...

—Bien...

¡Ya!

—... quiero deciros...

No es esta la cuestión.

—... mis razones.

Mis razones, las suyas; estoy en desventaja. Las suyas están impregnadas de tradición y esto puede ser decisivo. Pero, ¿qué oigo? El ulular de las bocas que se revuelca en los muros de las casas, que viene hacia mí por el aire resonado y por el eco del templo.

—Os ruego que me escuchéis.

Miento. Deseo que me comprendan desnudamente, sin intermediarios.

—Es preciso que comprendáis...

Miento. Deseo que no se ciernan sobre mí, que me dejen libre el horizonte.

—... que comprendáis, que no es posible convivir...

Ignoro si miento.

El ulular se retuerce, bandea la barriga sonora; pero, ¿qué hacen? ¡Se ríen! Sí, una carcajada rítmica gira por los surcos de mis orejas.

Pero, ¿por qué? ¿Acaso su expresión no es una mueca?

Quiero concentrar mi mirada, pero las caras se sustituyen en líneas, en masas. ¿De quién es ese rostro? Una mujer, un niño, ¿un bigote? Así, pues, ni un niño, ni una mujer. Aquel hombre ha sido visto ya a la izquierda. Noto mis ojos escocidos, peristálticos, ascendentes, descendentes, diestros y siniestros. Los cierro. Ahora la risa pura moja mi cerebro.

No se percibe la Respuesta. La sensación de mí mismo se esfuma. No estoy aquí como ahí; frente a mí se yerguen ellos, la plaza, el obelisco. Percibo que tengo sentido precisamente porque la Respuesta no parece mostrarse; por tanto, no estoy sólo; pero ahora ya no hay esperanza, pues siento que es preciso el desenlace.

Sí, su carcajada girando entre las ramas y los muros, como si, en definitiva, no hubera nacido, al buscar desasosegadamente su propio motivo.

—¡Mandrágora súcuba!

Mis palabras han sido oídas y las risas arrecian con nuevo impulso; estoy tranquilo. Puedo observar. Por un momento miro en picado y zigzagueo el cuerpo. Me aproximo al borde del vacío; con las manos prietas a la piedra, me lanzo de modo ostensible hacia delante; un grito recoge la ilusoria caída.

¡Qué miedo ahora en su sonido!

De nuevo me estatifico. La indignación se manifiesta en voces y ademanes. Algunos se abalanzan hacia el atrio, pero rompen su impulso en amenazas como los demás. Otros, los menos, siguen riendo; poco a poco perciben su disonancia en el conjunto; las tripas, cansadas, impulsan las últimas risas, que llegan hasta mí yacentes. Tal parece un tránsito esperado tiempo atrás. Hacen señas. Quieren que baje.

En efecto, siento que ellos me cubren de sentido, como si, en rigor, hubieran llegado a odiarse de tal forma que fuera preciso trasladar a un punto diverso sus sentimientos. Probablemente quieren suicidarse en mí, justificar de alguna manera que han preferido, a pesar de todo, seguir viviendo.

Sí, ésta ha sido, asimismo, mi elección; pero siento en mí mismo, en este instante de mi tiempo, la necesidad de ser consciente de que vivo, fundamentalmente, sin paliativos, pues percibo en la pura tradi-

ción el sabor de una muerte que quiere ser eternidad; una eternidad realizada en los hombres, que la despojan, minuto a minuto, de su razón. ¿No es esto lo que veo? Una eternidad que grita por permanecer, que se debate en el marasmo de su contingencia.

¿Ante qué estoy, pues? Si es cierto que tan sólo los errores precisan ya una escrupulosa armonización, necesario es lanzarse más allá de lo instituído, donde la vida, lo real, tal vez tenga aún algo que decirme, si no definitivo, al menos ausente de este rígido olor a fenecido. Tal me parece, ya que aquí no existe sino la institucionalización de un gran fracaso.

Insisten. Tengo un presentimiento. Sus rostros se oscurecen en estos momentos del crepúsculo.

¡Tanto tiempo ha transcurrido ya! Tan poco, por tanto, y, sin embargo, percibo en la sombra de sus ademanes el cansancio.

Dentro de poco se encenderán las luces y veré la ciudad por última vez antes de partir; entonces bajaré, cuando de nuevo perciba sus rostros, cuando ellos puedan mirarme, pues intuyo en su tiniebla una desasosegada insidia.

Ululan otra vez. Los ademanes vuelven a violentarse. ¡Me gritan!

Ahora sé que han construido para mí un pedestal invertido, que mira hacia la tierra. ¿Pensaré que me odian, en efecto? Temo que me guste su odio. Probablemente en todo este desarrollo ni siquiera haya surgido una relación. ¿Acaso mi trono inverso se diferencia, en verdad, de un pedestal hacia la altura? ¿No soy ajeno a ambos?

Pero esto no importa demasiado... ¡Qué largo es mi tiempo, qué ancho, qué alto! ¡Qué desdibujado, ahora, cuando voy a ser rechazado!

Dan golpes en el portón. Sin duda no me ven ya. Capto la sensación de un ciclo, que le cuesta romperse. ¿Qué hago en esta cúpula de piedra?

—¡Cuanto antes!

Mi voz ha resonado por la escalera. Al instante siento que las piernas me vibran; tal parece que se extienden y, en la oscuridad, ningún contorno las detiene. A lo lejos se han encendido ya las primeras luces. Veo transmitirse la corriente en las serpientes públicas. Hálitos oscuros se mueven en las calzadas. Pocos, y en todo caso solitarios, son los que andan fuera del sector del suceso. Pienso que tal vez podían estar aquí ocupando mi puesto. Al menos no sienten la necesidad de atenderme.

El neón viene hacia la plaza.

La necesidad... Soy ahora como un bocado en sus estómagos, como una micción, como un insulto en sus gargantas, como una consciencia en su cerebro. ¿No es toda una gama que se complementa y se repele? La necesidad, la única ley que palpita.

Antes de que ignore mis propias piernas... antes... antes...

A tientas, comienzo a bajar. Un resplandor neblea de improviso por la boca de la ojiva; oigo una exclamación. Probablemente están mirando el hueco vacío. Los murmullos, amplificados, me cercan. La luz entenebrecida del templo llega hasta mí ahora. Veo los escalones deformados por el claroscuro. El sonido de la campana me sobresalta. Así, pues, hay alguien abajo. Los golpes de badajo balancean su timbre, que desciende como un torbellino cubierto de muro. En pleno centro me estremezco y deseo atajar mi propia cautela. Bajo de prisa; mis pies se tuercen en ocasiones. Las campanadas son periódicas, lentas. Con los poros tensos llego, al fin, al pasillo encogido que conduce a la nave. Me doy cuenta de que no escucho las voces de la gente; no sé si se han callado o si el sonido de bronce perdura en mis tímpanos con exclusividad. Tropiezo con algo frágil. Lanzo mi brazo y, al tiempo, la campana deja de sonar.

Es un niño con birrete; sus manos aún sujetan la cuerda que asciende por la torre.

—¿Qué es esto, dime?

Pero el niño se zafa y corre hasta desaparecer.

Por un instante me reclino en el muro. Estoy nervioso. La cuerda está ahora en mis manos y el murmullo de la plaza adviene otra vez por los linderos del templo. El ruido me envuelve en este instante y asciende por las columnas, por los vértices, por la cúpula, y baja de nuevo sobre mí, y se extiende, y yo, teñido de un sentimiento tembloroso, acuso los gritos como piedras que rezuman en el cerebro. ¡Vientres, y qué cuervo pretende introducirse en mí! Percibo el soplete de un viento que emana del vacío; el silencio atropellado que, inerte, se esconde entre las voces.

Y bien, ¿hasta cuándo reclinaré mi espalda en los cadáveres? ¿Hasta cuándo dejaré que me nutra una predeterminación que no me conoce, que se filtra por los resquicios de un miedo ni siquiera total? ¿Cómo, si no, dudar todavía en agotar el último polen del suceso?

Me dejo caer aferrado a la cuerda y la campana suena una única nota. Por unos momentos permanezco con el cuerpo relajado y experimento bienestar. La percepción de mí mismo se hace ahora exclusiva. Sin embargo, sé que esto es una ficción. Sé que yo no puedo ser absoluto, porque yo absoluto soy absurdo. ¿Qué ridícula pretensión justifica la reducción a mí mismo de la vida que gira sin tregua? ¿No es este el engaño de una muerte? ¿Y no es, lo absoluto, la pretensión de ese morir?

Ya sé, no puedo evitar que únicamente yo capte el sonido de la campana, el fragor que me llega, la soledad, en suma, de mis sensaciones tal y como yo las percibo. Parece que muerdo mi propia cola.

¡Qué amargo es esto! Pues no creo en un cetro que termina en sí mismo.

Pero no presiento que en forma alguna vivo en el absurdo, sino en un presente inexplicable, que, de una manera burda, me tienta a reclamar la fe o el mismo absurdo, que me paralizan: dos respuestas que pretenden asegurar mi cetro para impregnarme con la mueca de un payaso. ¡No, no!

Mi cuerpo se balancea ahora y la campana tañe perdida. Siento placer, pues el vago sentimiento de que transmito una señal me domina. Ciertamente existe un hálito que emana de los muros de piedra y, sin embargo, ignoro con exactitud el motivo de su permanencia. Tal parece que, en algún sentido, las mismas piedras labradas por los hombres han adquirido el olor de sus manos. Sí, el murmullo que oigo, el sisear de pasos, en modo alguno expresarían la totalidad de su significado, lejos de la obra humana que los cobija.

Varias sombras me llegan con la complicidad de las losas y el temblor de la luz. Ignoro de dónde han surgido. Tal vez hayan entrado mientras estaba en la torre. Un grupo de figuras se asoma por el pasillo para mirar. Permanecen quietas. Tan sólo se lanzan miradas y, de vez en vez, se hablan. Parecen preguntarse el sentido del toque tan a destiempo, tan entrecortado.

Quiero decirles de alguna manera que su campana tañe por mí, y que eso, en definitiva, no pasa de ser un juego del que todo o nada puede surgir.

¿Estarán rezando simplemente? Suelto la cuerda y me dirijo hacia ellas, pero se apartan, y yo, en cierto modo, las sigo.

Hemos penetrado en la gran nave. Son mujeres; llevan libros en las manos y parecen temblar. Al llegar a los primeros bancos se arrodillan y ocultan sus rostros. Todo indica que ya no existo para ellas. Pienso que la apariencia les pertenece, y que, en rigor, toda curiosidad se desintegra ante una necesidad de defensa.

Me vuelvo hacia el portón y concentro sobre él mi atención. Este es el momento. El murmullo de las ancianas gira a mi espalda; sé que está perdido para mí. Camino.

Sí, este es el momento, como pudo haber sido cualquier otro, en cualquier esquina de mi tiempo.

Al acercarme escucho palpitar mis pulsos, y siento la esterilidad del muro de madera impotente para evitar el desenlace del suceso. Pienso que estoy a punto de alcanzar la cota cero, el principio de todo nacimiento, que tal vez experimentará, asimismo, la sorpresa de su culminación.

Respiro al salir al atrio y por un momento permanezco con las

piernas abiertas, detenido en la penumbra lateral que emanan los salientes.

El crujido de las gargantas me acerca al bullicio. Ahora es cuando los veo. ¡Qué frío estoy!

Bajo las escaleras. Me pregunto si me dejarán pasar. Algunos brazos se agitan airadamente. Impulsos estrechos aparecen por los rincones. Con las manos abiertas, alguien intenta detener la furia y apela a la serenidad.

En modo alguno es conveniente demostrar los sentimientos. Pero, si es cierto que no han sido vulnerados, ¿por qué defenderse ante un devenir?

Se apartan. Presiento que ignoran mi propósito inmediato. Hay desconfianza en las expresiones. ¡Hay dolor!

¿Por qué es esto preciso? ¿Por qué reducirlo todo a un conflicto que no hace sino mermar ambos impulsos? ¿No es el dolor la resistencia de una rigidez vital, o, al menos, no es también eso el dolor?

Atravesaré despacio el camino, pues siento que ni siquiera hay razones para apresurar el dolor construido por el hombre. Experimento ahora la sensación de un vaho criminal y no encuentro culpable. No, no quiero escudarme en la línea de una ética interesada tan sólo en mi adormecimiento, y tengo miedo a la claudicación, pues entonces mi repulsa no tendrá sentido, ni podré volver jamás, porque nunca —descubriré— salí de esto.

No ceso de oír sus gritos, e ignoro si cesan de gritar. Estoy cerca de la calle principal. La luz artificial mantiene a la ciudad matizada de niebla. Me siguen. Quieren, sin duda, cerciorarse. ¡Qué intenso es el calor en la calle enmurecida!

Ahora sí: entre los dedos de mis manos pasa el hedor de los cuerpos, y mi nariz mantiene alerta la ristra de membranas.

Acelero el paso. El camino se quiebra en múltiples recodos. Una parte de la gente me adelanta, para trazar la salida. Paso por un callejón y percibo la longaniza de personas que engorda al desembocar en una calle de ancha calzada. Nadie me ha tocado. Forman a mi alrededor un vacío hermético, pero el fragor acapara todo espacio.

Noto que me desprendo y, en cierto modo, siento que ya no estoy aquí. A cada instante percibo en mi salida que me acerco a ellos con especial intensidad. A menudo he pensado que no hay motivos para estremecerse, fuera de los placeres en los que todavía no se es un obseso, y, sin embargo, me estremezco ahora ante esta multitud que cubre mis poros.

Mis piernas acusan el cansancio; algo vibra, no obstante, en mis nervios, y a cada paso quiebro la resistencia de mi cuerpo. Giro en torno mío; giro hacia arriba, en oblicuo; braceo y giro horizontal-

mente; en mi mente giro alrededor de las cosas, y me encuentro ajeno e íntimo en los estómagos y en las dudas. Me acerco en efecto. ¿O no son aquéllas las afueras?

¿No es curioso? Ahora percibo en sus rostros la condescendencia. Algunos sonríen. ¿Me sonríen? Sus gritos descienden al susurro.

¿Pretenden, acaso, hacerme creer que me rechazo yo mismo?

Miro las piedras de la calzada. ¡Qué deliciosa diablura! Su lepra avanza hacia los confines y esto abre los corazones. Me detengo; observo; se sorprenden; rompo su sonrisa; continúo. Lo que escucho no es una expresión, es un sentimiento, la sensación del dique que revienta guturalmente. Los brazos chasquean al alzarse.

No, esto ni siquiera es una paradoja; siento que vivo la mueca del miedo, la excusa de los malos poetas: la masturbación de las realidades.

Vienen hacia mí; ya no es preciso persistir. Camino con el pecho entrecortado, con el cerebro cubierto de explosiones suaves y extensas. La luz de la ciudad apenas si alumbra ya el último espacio. Mis ojos descansan. El bullicio aumenta. Un mojón blanco señala el límite del territorio.

Lo sé, ahí está, allí están.

Mis pasos son ahora uniformes, continuos. Respiran, gimen. Atravieso el término convencional. Gritan, y el bramar respinga en la desnudez de mis oídos, en el viento nocturno, en el horizonte natural, impreciso, hacia el que sé que me dirijo y no distingo en este instante de la consumación.

He sido rechazado. ¡Aleluia!

Gregorio Bonmatí
Edificio Santa Ana. Apto. 2.º
Mijares a Mercedes
Caracas (Venezuela)

# UNA LIRICA DE LA CULTURA

## (T. S. ELIOT)

POR

ANTONIO MARTINEZ MENCHEN

El 26 de septiembre de 1888 nace T. S. Eliot. Su abuelo, Rvdo. William Greenleaf Eliot, funda la Universidad de Washington. Su padre se gradúa por dicha Universidad. Su madre, Charlotte Chauncy Stearns, procede de la sociedad de Boston y es una mujer culta y refinada que realiza algunos trabajos de crítica histórica.

Eliot sigue estudios de literatura en la Universidad de San Luis. Pasa, después, a Harvard, en cuya Universidad tiene como maestros a George Santayana e Irving Babbit. Forma parte de los minoritarios clubs literarios Stylus y Signet. Inicia su colaboración a la poesía publicando en la revista *Harvard Advocate*, de la que en los años 1909 y 1910 lleva la dirección. Pasa a París y sigue estudios en la Sorbona. Visita, becado, Alemania. Estudia en Oxford filosofía griega. Terminados sus estudios, encuentra un medio de subsistencia dando clase en la Highgate School, de Londres. Y aunque posteriormente está empleado en el Lloyds Bank, de Londres, pronto vuelve a encontrar en el magisterio y en la edición, creación y crítica literaria su ámbito profesional.

Estos datos biográficos, acaso innecesarios por demasiado conocidos, creo que tienen un especial interés porque nos dan el encuadre real de la obra del poeta.

En su crítica literaria Eliot establece dos premisas: La primera, que es el poema —no el poeta— el que debe ser objeto de estudio. Nada de lo que piense, opine, sienta el poeta; nada de sus circunstancias biográficas históricas y sociales deben de interesar al crítico al enfrentarse con la obra del autor. La segunda, que una vez frente al poema, el crítico debe de interesarse no por el pensamiento, contenido o intención del autor, sino por los problemas formales, la técnica y el estilo. Señalo estos caracteres que la crítica poética tienen en Eliot, para subrayar que, ya en el primer encuentro con la obra, separa rotundamente poesía y vida, poesía y subjetividad y se encierra dentro de la torre de marfil del poema como algo objetivo y puro. Al mismo tiempo, señalo también estos caracteres de la crítica eliotana, para re-

calcar que el método que voy a seguir para enfrentarme con su obra está en plena contraposición con el que el autor señala como único método viable.

Los primeros poemas de Eliot pueden fecharse entre 1907 y 1910. Son poemas publicados en la revista universitaria ya mencionada *The Harvard Advocat* y su difusión no rebasa la de un reducido cenáculo literario. Poemas destinados exclusivamente al club de literatos de los que el propio poeta forma parte, tienen, desde su nacimiento y por su propia esencia el destino de la «mínima-minoría» a los que muy bien podían estar dedicados. Veamos uno de ellos:

*La tarde de invierno se asienta:*
*huelen a biftec las callejas.*
*Las seis.*
*Los cabos consumidos*
*de días humeantes.*
*Y ahora un gran chubasco enrolla*
*las sucias miajas de las hojas*
*marchitas que hay a nuestros pies*
*y los diarios de los solares;*
*el chubasco aporrea*
*rotas persianas y cacharros.*
*En la esquina hay un cabriolé*
*cuyo caballo vahariento*
*patalea... Y entonces*
*se encienden los faroles* (1).

Si analizamos este poema, lo primero que resalta es el tono sencillo, coloquial, de poesía hablada, totalmente falta de retórica, de exaltaciones líricas, de palabras exquisitas y «poéticas». Por el contrario, el lenguaje es un lenguaje corriente, prosaico. Naturalmente que esta aceptación de un lenguaje común y esta oposición a un lenguaje poético preciosista y convencional, que es el lenguaje de la generación que en esos momentos está ejerciendo su magisterio, es común a un grupo de jóvenes que por entonces empiezan a dejar oir su voz, disconformes de este magisterio. En otras palabras, es también el lenguaje de un Robert Frost o de un Carl Sandburg, pongamos como ejemplos. Pero en el poema hay también otros elementos que claramente lo separan de estos contemporáneos y lo dan una personalidad inconfundible, que hacen ya adivinar a un Eliot mucho más tardío.

Ya que hemos citado a Frost y Sandburg, desarrollemos comparación para mejor individualizar a Eliot en esta primera muestra de su lírica, Robert Frost emplea un tono coloquial. Su poesía parece una poesía dicha en voz baja, casi para sí, recreándose en el tono reposado

---

(1) Traducción de AGUSTÍ BARTRA.

y tranquilo. Esta poesía es casi un soliloquio, un soliloquio que nos muestra al poeta en su intimidad, junto al fuego de su chimenea campesina, gozando del sabor de su pipa, mientras evoca la belleza de las cosas humildes, de las cosas de todos los días que conforman la paz idílica de su mundo. Porque Frost está siempre presente en el poema, y las emociones que el poema evoca son las emociones del poeta; del poeta que, huyendo de una civilización ciudadana, vuelve al campo a buscar un orden en el que pueda sentirse, como escritor y como ser humano, plenamente logrado. No obstante su lenguaje coloquial, su sencillez y su falta de «lirismo», Frost —por su proyección subjetiva en el poema, por su arraigado liberalismo y por su vuelta a una naturaleza campesina—, es un poeta romántico.

Nada más lejos del romanticismo que el poema de Eliot que estamos analizando. En él no podemos encontrar al poeta. Ni sus ilusiones, ni sus sentimientos, ni su concepción del mundo. El poema está falto de toda subjetividad individualista. El autor no aparece. Si en los poemas románticos y en los de Frost el cuadro presentado en el poema es siempre visto a través de sus repercusiones en la sensibilidad del autor, en este caso aparece desnudo de toda contaminación subjetiva, tan distante del autor como una fotografía podría aparecer. Por otra parte, la evocación del poema es la de un paisaje urbano. No existe ninguna fuga romántica a la naturaleza. Es un hombre de una civilización urbana el que hace el poema, y es, por lo tanto, la urbe el objeto de su canto.

Sandburg es un poeta ciudadano. Es la ciudad industrial, la gran ciudad de la sociedad capitalista la que constituye el núcleo de sus poemas. Pero esta ciudad no es un objeto que se presenta para despertar emociones poéticas, sino el escenario de una lucha. Esta gran ciudad está poblada por enemigos irreconciliables —los poseedores y los desposeídos, los explotadores y los explotados—; y el poeta describe esta lucha y toma partido en ella, identificándose con una de las facciones, gritando y denunciando; increpando e insultando violentamente cuando a ello le arrastra su propia emoción partidista. Su lenguaje no es coloquial. Su lenguaje es el lenguaje de una de las partes —los desposeídos, los iletrados, los que no usan el lenguaje de las escuelas sino que tienen su propio idioma—, su lenguaje es el *slang*.

Eliot —que también emplea en su poesía el *slang*— no se proyecta en sus poemas. La ciudad de Eliot no es el escenario de ninguna lucha de clases. No denuncia ni toma partido. No grita ni increpa. En el poema transcrito, la ciudad está en el poema, pero como podría estar un árbol o una piedra. Las emociones que de ella se desprenden, son plenamente objetivas. El poema es una visión, un objeto en sí, sin ninguna injerencia extraña.

Resumiendo. En este poema de Eliot, en este poema de su etapa primera, la del *The Harvard Advocat,* encontramos los siguientes elementos:

— Lenguaje coloquial y antirretórico.
— Tema ciudadano.
— Falta absoluta de proyección objetiva.
— Valor del poema *per se,* como algo cerrado en sí mismo, como un objeto que habla al lector comunicándole sus emociones inmanentes.

Este poema es un cuadro, un paisaje que surge ante el lector. Pero al hablar de cuadro o paisaje, no debemos entenderlo en una forma descriptiva o pictórica. Porque se trata de un ente complejo, en el que se junta la imagen visual, las sugerencias no visuales y los elementos rítmicos, asociativos y estructurales que le configuran como un ente propio. Y es de esta totalidad cerrada de la que se desprende la emoción, el sentimiento que el poema transmita al lector. Ese sentimiento de cansancio, de tedio, de miseria cotidiana y opaca, de gris monotonía que el lector experimenta tras su lectura.

En 1915 y en la revista *Poetry,* Eliot publica su primer poema importante: «La canción de amor de Alfred Prufrock». El poema tampoco tuvo mayor repercusión, limitándose su difusión al conocimiento de unos cuantos centenares de lectores de la revista.

En «La canción de amor de Alfred Prufrock» encontramos una mayor participación del poeta en el poema que en la obra juvenil antes analizada. Pero no hay que engañarse por esta aparente participación. La emoción del poeta no es su emoción personal, sino su emoción poética. En otras palabras, el poeta no pretende expresarse en el poema, sino que utiliza su subjetividad como un elemento más que, conjuntamente con otros, entra en la composición del mismo. Eliot permanece aquí, como en toda su obra, fiel a su pensamiento de teórico. En un artículo publicado dos años después que el Prufrock, manifestará que el poeta no tiene ninguna personalidad que expresar, sino sólo un medio particular en el que en forma especial se aúnan sus expresiones y experiencias. En cuanto a las vivencias, es posible que aquellas que sean importantes para el poema, no tengan la menor importancia para el poeta, o, al contrario, vivencias esenciales para el poeta no deben de figurar en el poema si en este no tienen objeto. En otras palabras: la subjetividad, en Eliot, cuando se introduce en la poesía, lo hace de una forma completamente funcional, doméstica y servil. Nunca dirige el poema y sirve de fuente e inspiración del mismo, como ocurre con la poesía de los románticos o incluso con la de

Robert Frost, para seguir la anterior comparación con su contemporáneo y compatriota.

Por lo demás, aparte de esta mayor participación personal, encontramos en el Prufrock elementos ya empleados en la primera época, y en la poesía que de esta hemos analizado. También «La canción de amor de A. P.» es un poema que tiene por fondo la gran ciudad de nuestro tiempo. También de ella se desprende, como de la poesía anteriormente reseñada, un sentimiento de cansancio, de tedio, de miseria cuotidiana, de la gris monotonía del tiempo y la vida sin sentido.

También en ella encontramos el lenguaje prosaico y coloquial; la falta de ese lenguaje alambicado que caracterizaba a la generación entonces en boga de los Meredith, de los Swinburne... También en ella el poema golpea al lector con esa unidad objetiva, casi objetal, con esa unidad de algo completo en sí, plenamente estructurado... Pero junto a esto, aparecen en «La canción de amor de Alfred Prufrock» elementos nuevos, elementos que no existen en el poema primerizo y que ya se repetirán en toda la obra de Eliot, constituyendo su parte característica significativa. Citemos algunos de estos versos significativos, algunos de estos acordes característicos de la nueva música: la música que ya identificaremos como la de Eliot.

*... Pero aunque he llorado y ayunado, llorado y rezado,*
*aunque he visto mi cabeza (ligeramente calva) sobre una bandeja,*
*no soy un profeta, lo cual carece de importancia...*

Indudablemente estas son voces nuevas. Hay un tono de interrogación metafísica que va mucho más allá del lenguaje coloquial del poema y de las preocupaciones vulgares de su héroe (un hombre-ya no joven, «ligeramente calvo», que no se atreve a declararse a una mujer). Sobre esta triste cuotidianidad vulgar, el poema arrastra al lector a algo no tan vulgar ni real, a algo oscuro y misterioso. Además, está la imagen, con su brutal fuerza pictórica, de la cabeza sobre una bandeja; la cabeza del protagonista y la del profeta que vivió hace veinte siglos y que, de pronto, se confunden, saltando sobre el tiempo y el espacio, abriendo al lector un haz de posibilidades asociativas que trascienden a este poema concreto para llevarle a otras producciones literarias de diversas épocas.

*(... Y hubiera valido la pena, después de todo,*
*después de las tazas, la mermelada y el té,*
*entre las porcelanas, entre algunas conversaciones nuestras*
*hubiera valido la pena*
*iniciar el asunto con una sonrisa,*
*haber estrujado el universo dentro de una pelota*

*para hacerlo rodar hacia una pregunta abrumadora,*
*y decir: «Yo soy Lázaro, que viene de la muerte,*
*que regresa para contártelo todo, te lo diré todo...»*
*Si una de ellas, preparando un cojín para su cabeza,*
*dijera: «No es eso, de ninguna manera, lo que quería decir;*
*no es eso, de ninguna manera».)*

Otra vez el tono insustancial que trasciende para tomar un sentido más velado, más misterioso y trágico. Lo que se dice en una reunión social son, de pronto, casi sin cambiar el timbre de la voz, palabras escatológicas. Y además hay aquí un nuevo elemento. Ya no es una imagen la que nos lleva a obras externas al poema. Son palabras externas al poema las que se enquistan en éste, incorporándose con tan perfecta simbiosis que el lector no sabe cuándo habla Eliot o cuándo hablan voces extrañas...

*(¿Me peinaré el pelo hacia atrás? ¿Me atreveré a comer un durazno?*
*Llevaré pantalones de franela blanca y me pasearé por la playa.*
*He oído las sirenas cantar, una a otra.*
*No creo que canten para mí.*
*Las he visto cabalgar las olas, mar adentro,*
*peinando las blancas cabelleras de las olas furiosas*
*cuando el viento sopla contra el agua blanca y negra.*
*Nos hemos demorado en las estancias del mar,*
*junto a doncellas marinas coronadas de algas rojas y pardas,*
*hasta que voces humanas nos despiertan, y nos ahogamos.)*

De nuevo aquí las referencias culturales se objetivan en imágenes luminosas. Estas sirenas que peinan las blancas cabelleras de las olas, estas doncellas coronadas de algas rojas y pardas, son una puerta que se abre al lector, incitándole a seguir por caminos que le conducirán lejos del poema. Caminos que le conducirán a otros poemas, a otros poetas, separados a veces por milenios, pero que, al conjuro de Eliot, toman una vida tan real, tan actual, como la del héroe gris que arrastra su tedio por las calles de esta gran ciudad contemporánea.

«La canción de amor de J. Alfred Prufrock», como los poemas anteriores y los posteriores de Eliot, tocan ese aspecto tan caro al poeta de la aridez, la monotonía, la carencia de sentido de la vida moderna. Todo es gris y triste. El marco. La tarde que «se tiende contra el cielo como un enfermo eterizado sobre una mesa»; las calles, con sus «hoteles baratos de una noche y restaurantes con serrín y conchas de ostras»; con sus vidrieras rotas, en las que flota sus hocicos; «el humo amarillo de la niebla», con el hollín de sus chimeneas y los charcos de sus sumideros; la historia: el hombre ya viejo, ya casi calvo, que no se atreve a declarar su amor, porque el tiempo ha pasado sobre él

dejando la huella de su cansancio, porque ha conocido «los atardeceres, las mañanas y las tardes, he medido mi vida con cucharillas de café»; el ambiente: ese té social en el que «las mujeres van y vienen hablando de Miguel Angel»... Y esta aridez le lleva a otros tiempos, a otros momentos. Le lleva a formularse preguntas, preguntas con sentido, preguntas que se escapan de la existencia de este mundo árido que, sin embargo, no puede ofrecer las respuestas.

En el preámbulo del poema se habla, sin embargo, de una respuesta. Es una respuesta que no puede captar ninguna persona que torne al mundo. Así, los dos tercetos del infierno, de Dante, no son una simple cita, sino carne del poema. Estos tercetos de *La Divina Comedia,* que constituyen el preámbulo de «La canción de amor de J. Alfred Prufrock», son en cierto sentido la propia canción de amor. Y nos llevan a los últimos versos del poema, a ese otro canto de las ondinas que peinan las cabelleras de las olas.

Tras la publicación de Prufrock, en 1919, Eliot publica su primer libro de poesía. *Poemas* recoge todos los poemas anteriormente publicados y algunas obras nuevas. En estos poemas, como sostiene Curtius, Eliot demuestra, a través de la descripción granguiñolesca de personajes típicos, la sociedad bostoniana, la bohemia artística, la aridez y trivialidad del mundo moderno. El tema de Prufrock sigue resonando en estas nuevas composiciones.

En el 1922 Eliot dirige la revista literaria *The Criterion,* que se publica y distribuye en Londres. El primer número contiene trabajos de Sainsbury, Dostoievski, Sturge Moore, May Sinclair, Hermann Hesse, Valéry, Larbaud, y un poema de Eliot de 434 versos, denominado «The Waste Land» («La tierra baldía»). En el año 1923 se hicieron separatas del poema, con notas. Es ésta la edición más conocida del poema.

«La tierra baldía» originó una auténtica conmoción en los medios literarios británicos. Es la obra fundamental de Eliot, no sólo por el valor intrínseco del poema, sino porque en él se dan ya todas las características de su poesía posterior. Puede afirmarse que a partir de «La tierra baldía», Eliot no experimenta ninguna evolución. A partir de «La tierra baldía», la obra del poeta se va extendiendo, pero no en longitud, sino en espiral. Los mismos temas que se amplían hasta su máximo desarrollo.

El impacto de «La tierra baldía» en el ámbito de la poesía es similar al que ejerce el *Ulises,* de Joyce, en el de la novela. Hauser señala el paralelismo de las dos obras en su *Historia social de la literatura y el arte.* El *Ulises,* de Joyce, y «The Waste Land», de T. S. Eliot —dice—, aparecen, simultáneamente, en 1922, y dan las dos notas claves de la nueva literatura; una de estas obras se mueve en la di-

rección expresionista y surrealista, y la otra en la simbolista y formalista. La actitud intelectual es común a los dos, pero el arte de Eliot arranca de «La experiencia de la cultura» y el de Joyce de «la experiencia de la pura y primaria existencia», según ha definido Friedrich Gundolf, que introduce estos conceptos en el prólogo a su libro sobre Goethe expresando en esto un típico patrón del pensamiento de la época. En un caso, la cultura histórica, la tradición intelectual y el legado de las ideas y de las formas es la fuente de inspiración; en el otro lo son los hechos directos de la vida y los problemas de la existencia humana. En T. S. Eliot y en Paul Valéry el fundamento primario es siempre una idea, un pensamiento, un problema; en Joyce y Kafka, una experiencia irracional, una visión, una imagen metafísica o mitológica.»

En este párrafo, Hauser ha señalado precisamente cuál es el origen de la inspiración del poeta. El propio poeta, por otra, nos pone sobre este camino en una de sus notas —la preliminar— a «La tierra baldía». Dice así:

«No sólo el título, sino el plan y una gran parte del simbolismo accidental de este poema, fueron sugeridos por el libro de Jessie L. Weston sobre la leyenda del santo Grial: *From Ritual to Romance* (Cambridge, 1920). Le debo tanto, en verdad, que el libro de la señorita Weston aclarará las dificultades del poema mucho mejor que mis propias notas. Recomiendo, pues, dicha obra (independientemente del gran interés que por sí tiene) al que crea que valga la pena la elucidación de mi poema. Debo mucho también, pero en sentido más general, a otra obra de antropología que ha influído profundamente sobre nuestra generación. Me refiero a *The Golden Bough,* especialmente los dos tomos, Atthis, Adonis, Osiris, de que me he servido. Los lectores que estén familiarizados con estas obras reconocerán inmediatamente en mi poema ciertas alusiones a ritos de vegetación.»

Vemos, pues, que son dos libros, dos libros en principio muy separados del ámbito poético puro, los que según propia confesión del autor pueden tomarse como un primer germen del poema. Sin embargo, este alejamiento del ámbito poético de las dos obras fuente es más aparente que real. *La rama dorada* se plantea el tema de la evolución de las creencias mágicas y religiosas en el hombre —sobre todo en el hombre «histórico»—, partiendo de los ciclos agrícolas y los consiguientes ciclos de las estaciones. Pero estas creencias se han visto inmediatamente expresadas en forma de mitos, y han sido precisamente estos mitos la fuente más fecunda de la poesía. En un relato breve de época no demasiado alejada del poema de Eliot, Anatole France ensaya una vulgarización de las ideas de Frazer aplicada a los cuentos populares infantiles, muy distinta de la significación que estos mis-

mos cuentos adquieren en la interpretación de Freud, aunque por otra parte en estrecha relación. Por otra parte, el libro de miss Weston aplica también la ideología de Frazer a un tema concreto —la leyenda del santo Grial—, venero de una rica producción poética.

Ambas obras —la de Frazer y la de miss Weston— se encuentran en íntima relación. En su obra, Jessie L. Weston pretende demostrar que la leyenda del santo Grial no se basa en ninguna tradición cristiana, sino en un culto de la naturaleza, que, en la época de fusión de las religiones griega y cristiana, se incorporó al simbolismo eucarístico y más tarde al ciclo de leyendas celtas del rey Arthur y los caballeros de la Mesa Redonda. Fue esta última incorporación la que dio a la leyenda su máxima difusión y popularidad, al mismo tiempo que señala su mayor separación del mito primitivo.

En su versión más pura, tal como la recoge miss Weston, la leyenda cuenta la historia de un joven héroe que llega a una tierra desolada, carente de agua, vegetación y frescor. Rige esta tierra el viejo rey pescador, que reside en un extraño castillo con sus caballeros, los cuales se nutren tanto física como espiritualmente cuando surge la milagrosa copa del Grial. Siempre que surge el Grial surgen también los símbolos de la lanza y el cáliz. El rey padece una extraña enfermedad, y es esta enfermedad del rey la que condiciona la infecundidad de la tierra. La misión del héroe es devolver al rey la salud y a la tierra la fertilidad y lozanía.

Fácil es ver la fusión de la leyenda primitiva con la tradición cristiana a través de los símbolos de la lanza —Longinos— y el cáliz. Pero lanza y cáliz pueden interpretarse dentro de un sentido no cristiano, unido a los mitos primitivos de la fecundación. Dentro de este simbolismo mágico lanza y copa pasan a designar a los órganos sexuales masculinos y femeninos, que, a su vez se unen a las tareas agrícolas de la siembra, el surco y el arado. En este sentido los trabajos de miss Weston han sido suficientemente clarificados con los trabajos de Jung al incorporar el simbolismo freudiano a los mitos primitivos.

El rey pescador está unido también al simbolismo de la fecundación. El pez aparece también ligado a los órganos sexuales en la simbología psicoanalítica. Señala Curtis, en el análisis de la obra de Eliot, que el templo de Astarté en Askalón estaba rodeado de palomas y estanque de peces. Los peces no podían ser pescados, salvo para ciertas comidas rituales, durante las cuales los sacerdotes y los iniciados los comían para participar en la vida de la diosa. Estas comidas se realizaban los viernes, día consagrado a Astarte, y más tarde a su equivalente Venus (*venerdi, vendredi,* viernes). Probablemente los judíos adoptaron en el exilio esta costumbre de comer pescado los viernes, pasando de éstos a los cristianos.

Gordon Childe señala el origen de las monarquías teocráticas en las culturas neolíticas de los grandes ríos. La evolución mágico-religiosa y la evolución política aparecen claramente unidas, según la teoría del gran historiador, antropólogo y arqueólogo australiano. Señala Childe que en los cementerios o poblados neolíticos primitivos no se han encontrado vestigios de la existencia del caudillismo. No aparecen tumbas más ricas, más monumentales o más adornadas que se destaquen del conjunto. Tampoco se han encontrado depósitos de armas que indiquen la existencia de la guerra como algo normal y organizado. En cuanto a la religión, los restos de los enterramientos permiten deducir la existencia de un culto a los antepasados.

Ahora bien, al depositar a los muertos bajo tierra y al considerar que la tierra es también el suelo del cual brotan los frutos anuales que van a proporcionarles su alimento, el hombre neolítico une pronto ambos conceptos y crea una serie de cultos mágicos que le van a servir para asegurarse la fecundidad de la tierra y obligar a las fuerzas de la reproducción (culto-cultivo). Por otra parte, también se relaciona muy pronto la fecundidad de la tierra, la de los ganados y la de las propias mujeres, considerando que todas ellas participan de fuerzas que las dirigen y que a su vez ellas mismas recíprocamente se influencian. Así, en los poblados y tumbas neolíticas se han encontrado figurillas de arcilla con los caracteres sexuales muy acusados y a las que los arqueólogos han denominado «diosas» de la fecundidad.

Es en los ritos mágicos de la fecundidad donde, según Childe, se encuentra el origen de la monarquía. Las civilizaciones orientales primitivas celebraban con gran pompa un matrimonio sagrado, el enlace nupcial de un «rey» o una «reina», representantes o símbolos de las divinidades de la fecundidad. Para que la semilla pudiera germinar, era necesario que muriera y fuera enterrada. Esto llevaba consigo la muerte y consiguiente entierro de uno de sus representantes, de uno de estos «rey de los granos». Su lugar era ocupado por un sucesor joven, que procuraría el desarrollo de las plantas cultivadas, hasta que, a su vez, le llegara el turno de ser enterrado, como la semilla en el suelo. Seguramente se llegaría a un momento en que el rey de los granos podía reclamar el haber adquirido la inmortalidad por medio de la magia y todo el anterior cruento ceremonial pasaría a ser meramente simbólico. Entonces se convierte en un rey profano, con la dignidad de un dios.

La observación del curso de los astros —astronomía— y el consiguiente ciclo de las estaciones, unido en Egipto al de los desbordamientos periódicos del Nilo, permiten a los reyes sacerdotes predecir el momento en que han de ocurrir los milagros agrícolas y atribuirse el poder de provocarlos. La omnipotencia del rey está así asegurada.

Estos estudios de Gordon Childe aclaran plenamente el significado de la mitología del Grial, en la versión de miss Werton, así como el origen estrictamente histórico de figuras como la de Astarte, Osiris, Adonis o Filomena que se irán entrecruzando más o menos veladamente a lo largo del poema de Eliot, cargándole de doble sentido y de referencias esotéricas.

Pero no son únicamente estas referencias las que constituyen la carga culturalista del poema. Otros muchos temas se entrecruzan, se muestran más o menos veladamente, se introducen en el general concierto. Así —y citamos sólo a título de ejemplo los más significativos, sin ánimo de una exposición exhaustiva—, el «Women beware women», de Middleton, uno de los dramaturgos isabelinos estudiado por Eliot en un magnífico ensayo; el «Sermón del fuego», de Buda, a través de la obra «Buddhism in Translation», de Henry Clarke Warren; *El paraíso perdido,* de Milton; las *Metamorfosis,* de Ovidio, en los fundamentales pasajes de Tiresias y Filomela. *La Tempestad,* de Shakespeare; los «Upanishads», y, sobre todo, tema continuo a lo largo del poema, unas veces manifiesta, otras oculta deslizándose subterráneamente para de nuevo reaparecer, *La divina comedia.*

Todo este cuerpo de la cultura sirve para sostener una anécdota insustancial. Una visión triste y gris del Londres moderno, en la que se entrecruzan las preocupaciones de un comerciante de pasas al pormenor, de una mujer casada que no desea tener hijos y que discute con otro sus problemas de alcoba y las ventajas e inconvenientes del aborto, una mecanógrafa que se acuesta con un empleadillo del tres al cuarto; las damas nocturnas del Támesis; una hechadora de cartas... Y las imágenes vulgares, los objetos y escenarios de estas vidas: la calleja de las ratas; el ratón deslizándose blandamente entre los hierbajos; las botellas vacías, papeles de *sandwichs,* pañuelos de seda, cajas de cartón, colillas u otros testimonios de las noches de estío del dulce Támesis; la dentadura postiza, las píldoras para abortar, la estufa sobre la que se prepara un almuerzo de latas de conservas; las combinaciones puestas a secar fuera de la ventana, las medias, zapatillas, camisas y sostenes que se amontonan confusamente sobre el diván que por la noche sirve de cama; el gramófono en el que suena el cansado disco del tedio, la música de los días iguales «de esta música —que— se deslizó junto a mí sobre las olas» y que, ¡ay!, no es la música de Ariel, aunque el verso interpolado una por un momento ese oscuro cuarto, esa triste historia con la maravillosa isla en que vive su amor Fernando, príncipe de Nápoles...

Si el el *Ulises,* de Joyce, el pasado permanece tan sólo como un telón de fondo con el que se contrasta la miserable aventura del héroe de nuestro tiempo, en «The Waste Land» el pasado y el presente se

confunden y mezclan; los personajes de las historias distantes se yuxtaponen; las palabras que pronuncian se las arrebatan unos a otros sin tener en cuenta los siglos que los separan. El comerciante tuerto es el traficante de pasas, Eugenides, y Flebas el fenicio, en cuyo maravilloso epitafio Eliot rinde un bellísimo homenaje a Calímaco. Todas las mujeres son la misma mujer, y son la violada Filomela y el viejo Tiresias, hombre-mujer y vate, presente en el drama de Tebas y en el de la sórdida habitación londinense:

*(Y yo, Tiresias, preví sufriendo,*
*todo lo que ocurrió en este mismo diván o cama;*
*yo, que estuve sentado en los muros de Tebas*
*y anduve por el infierno de los muertos.)*

Todas las historias de amor son la misma historia: Fernando y Miranda, Elisabeth y Leicester, Tereo y Filomela, Lil y su marido, la dactilógrafa y el empleadillo, todos unidos en ese precioso momento —«Et O ces voix deenfants, chantant dans la coupole!»— del «Datta: ¿qué hemos dado? —Amigo mío, la sangre que sacude mi corazón, la espantosa audacia de un momento de debilidad, que un siglo de prudencia no puede borrar, por eso y eso sólo es por lo que hemos existido.» Y es este punto mágico de la vida y de la muerte la piedra maestra de la historia, aquel sobre el que se alza el entrecruzado edificio del poema, ese alternante tema del amor y de la muerte que es el que une el Londres del poeta, la tierra baldía donde reina el rey pescador del santo Grial y la vieja leyenda de Osiris despedazado y Apolo desangrándose por la herida del jabalí.

La muerte de nuestra cultura, la decadencia del vivir occidental se extiende como un *leitmotiv* a lo largo de todo el poema, salpicado de desoladas imágenes de descomposición. Pero esta muerte está vivificada por toda una cultura muerta pero que, al insertarse en nuestro vivir actual, cobra vida esplendorosa, renaciendo como los viejos sacrificados de los mitos agrícolas en frutos esplendorosos. De esta forma se confunde lo muerto y lo vivo, cambiando su lugar, lo mismo que lo próximo y lo lejano, lo comprensible y lo incomprensible, lo occidental y lo oriental a lo largo de todo el poema. Si podemos encontrar a Tiresias dentro de una habitación londinense también los símbolos del Grial se encuentran en las figuras de los naipes. La nueva vida aparece tanto en el mito de Adonis como en los discípulos de Emaus o en la rueda sin fin del DA: datta, dayadhvam, damyata de los Upanishad; y San Agustín y el Sermón del Fuego búdico pueden encontrarse en la yuxtaposición de dos versos paralelos. Esta unidad de la diversidad no es fortuita, sino plenamente consciente, porque la

diversidad es más bien aparente y la unidad es el resultado natural de esta floración que sobrevive a la muerte. La auténtica discrepancia está en la tierra infecunda, en la tierra desolada y sin frutos de la vida materialista y sin aspiraciones; y el gran fecundador, el príncipe que salva al rey de los pescadores volviendo la frescura y lozanía a esa tierra. Y para Eliot no cabe duda que esta semilla, que ha de germinar a través de las innumerables muertes, es una concepción idealista, espiritualista, de la existencia que, trascendiendo lo inmediato, dé a toda la existencia un sentido pleno y universal. Y es aquí, encuadrado en esta concepción espiritualista, donde el poeta puede trascender la desolación de su tiempo para florecer pieza de esta unidad plena de sentido en lo intemporal.

La contraposición de estos dos planos —el próximo, material y perecedero, y el lejano, espiritual y atemporal—, aparece incluso en la contraposición de los dos medios de expresión empleados en el poema. Por una parte, hay un lenguaje coloquial, vulgar de todos los días; por otra, un lenguaje cargado de misterio, de sugerencia, de fuerza poética, de resonancias espirituales. Sirvan de ejemplo las siguientes estrofas:

*Cuando licenciaron al marido de Lil, yo dije*
*Y no pesé mis palabras, lo dije sin ambajes,*
*DENSE PRISA, POR FAVOR, YA ES HORA.*
*Ahora Alberto va a regresar, procura arreglarte mejor.*
*El querrá saber qué hiciste con el dinero que te dio*
*Para arreglarte los dientes. Te lo dio, yo estaba allí:*
*Que te los extraigan todos, Lil, y que te pongan una buena dentadura,*
*Dijo él, juro que no puedo soportar mirarte...*

No cabe mayor contraste que entre este lenguaje y el de esta otra estrofa:

*Qué sonido es ese que se oye en la altura*
*Murmullo del maternal lamento*
*Qué encapuchadas hordas hormigonean*
*Por las infinitas llanuras, tropezando en las grietas*
*De una tierra limitada por el plano horizonte*
*Qué ciudad es ésa sobre las montañas*
*Chasquidos y reformas y llamas en el aire violeta*
*Torres que se derrumban*
*Jerusalén, Atenas, Alejandría,*
*Viena, Londres.*
*Irreales.*
*Una mujer se soltó la larga cabellera negra*
*Y suscitó una susurrante música con esas cuerdas*
*Y murciélagos de rostros infantiles silvaban*
*En la luz violeta, y batían sus alas*

*Y con la cabeza hacia abajo se deslizaron por el negro muro*
*Y de volteadas torres en el aire*
*Caía un redoblar de campanas reminiscentes, que daban la hora*
*Y se oían cantos dentro de cisternas vacías y agotados pozos...*

No cabe mayor diferencia que la que existe entre aquel lenguaje vulgar y prosaico y este otro lleno de alegorías, sugerencias, evocaciones. Son los dos mundos que se encuentran en el poema y que, aun coincidiendo en la desolación, están completamente separados en su más profundo sentir.

En este extraño poema, en el que se confunden lo actual y lo pasado, lo irreal y lo real, lo común y lo subreal, la primera impresión que tiene el lector es la de la más absoluta incomprensión. En una primera lectura el poema parece como algo hostil, algo cerrado e incomprensible. Y esta incomprensibilidad le resulta especialmente irritante, porque no se trata como en el caso de tanta poesía moderna, la incomprensión de algo que esencialmente es incomprensible, porque no está destinado a la razón, sino simplemente a nuestra emoción o a nuestro inconsciente. No es la incomprensión del subrealismo o la de cualquier otro arte irracionalista. Porque el lector inmediatamente intuye que si hay algo que destaque en esos versos herméticos es la racionalidad. Que es una poesía dirigida, ante todo, a la razón, pero que aparece como un enigma que no se nos quiere entregar. Mas si el lector no se descorazona y sigue leyendo el poema, pronto se encontrará prendido por su misterioso encanto. Las sugestiones, las sugerencias, las alusiones, las alegorías de tremenda fuerza visual le irán llenando de un sentimiento extraño que poco a poco se irá clarificando, y al llegar al final del poema, aun sin haberlo comprendido, su emoción habrá calado la auténtica emoción del poema y habrá descubierto su más íntimo sentido. El lector se encontrará lleno de un sentimiento de tristeza, de desesperanza, de tedio, y sobre todo un lector sentirá casi viva y palpable una impresión de tremenda aridez y decadencia.

Esto no debe extrañarnos en Eliot; forma parte de su estética. Una serie de citas de sus ensayos lo aclara cumplidamente: «La poesía genuina puede comunicarse antes de ser comprendida.» Y en otro párrafo, en uno de sus ensayos sobre el Dante: «No recomiendo en la primera lectura del primer canto del infierno preocuparse por la identidad del leopardo, el león o el lobo. Lo que debiéramos considerar no es tanto el significado de las imágenes como el proceso inverso, el que condujo a un hombre que tenía una idea a expresarla en imágenes.» Y en otro pasaje: «Para un poeta, alegorías equivale a imágenes visuales claras. La alegoría y la metáfora no armonizan.

Estas citas creo que aclaran suficientemente algunos aspectos de la

poética de Eliot. Para Eliot la poesía es algo que pertenece al mundo de las ideas, pero que tiene una expresión propia que no es la expresión filosófica, sino la expresión poética. Si la expresión filosófica se mueve en un mundo abstracto, la poética debe moverse en un concreto y sensible. De ahí la importancia que para Eliot tiene la alegoría, expresión visual de una idea. De ahí que para Eliot el máximo poeta sea el Dante.

Dante ha sido objeto de especial estudio por el Eliot ensayista. Y la visión que tiene de la estética del Dante puede ayudarnos muy bien a comprender su propia estética.

«La de Dante es una imaginación visual. Es una imaginación visual en un sentido diferente al de un pintor moderno de naturaleza muerta: es visual en el sentido de que vivió en una edad durante la cual los hombres todavía veían visiones. Era un hábito psicológico, cuyo arte hemos olvidado, pero tan bueno como cualquiera de los nuestros. Nosotros no tenemos nada más que sueños, y hemos olvidado que el ver visiones —una costumbre relegada ahora a los extraviados y a los ignorantes— fue alguna vez un género de ensueño más significativo, interesante y disciplinado. Damos por sentado que nuestros sueños sufren a consecuencia de ello.»

Todo lo que pido al lector —continúa— en este punto, es que desembarace su mente, si puede, de prejuicios contra las alegorías, y que admita, al menos, que no fue un artificio para permitir escribir versos a los no inspirados, sino realmente un hábito mental, que cuando es elevado hasta el grado de genial, puede hacer un gran poeta, lo mismo que un gran místico o santo. Y es la alegoría lo que permite que goce de Dante el lector que ni siquiera está versado en el italiano. El lenguaje varía, pero nuestros ojos son todos iguales. Y la alegoría no era una costumbre italiana local, sino un método europeo universal.»

Y en otro pasaje del mismo ensayo sobre Dante, escribe Eliot:

«La experiencia de un poema es a la vez la experiencia de un momento y de toda la vida. Es muy semejante a nuestras experiencias más intensas de otros seres humanos. Hay un primer momento, que es único, de sobresalto y sorpresa, aun de terror *(Ego dominus tuus);* un momento que nunca se puede olvidar, pero que nunca se repite integralmente, y que, sin embargo, quedaría desprovisto de significación si no sobreviviese en un conjunto más amplio de experiencia; que sobrevive dentro de un sentimiento más hondo y más sereno. La mayoría de los problemas los sobrepasamos con la edad y los dejamos atrás en la vida, como a la mayoría de las pasiones humanas: el Dante es uno de aquellos que sólo podemos tener la esperanza de alcanzar al final de la vida.»

Y en otro paisaje, fundamental desde el punto de vista de la comprensión de la estética de Eliot:

«La deuda de Dante para con Santo Tomás de Aquino, como su deuda (mucho menor) para con Virgilio, puede ser fácilmente exagerada, pues no debe olvidarse que Dante también leyó y utilizó a otros grandes filósofos medievales. No obstante, la cuestión de cuánto tomó Dante de Aquino y cuánto de otra parte ha sido determinada por otros, y es ajena al presente ensayo. Pero la cuestión de lo que Dante «creía» resulta pertinente siempre. No importaría, si el mundo estuviese dividido entre aquellos que son capaces de aceptar la poesía sencillamente por lo que es y aquellos que no pueden aceptarla de ningún modo; si fuese así, sería innecesario hablar de esta cuestión a los primeros, e inútil hablar de ella a los últimos. Pero la mayoría de nosotros somos un tanto impuros y propensos a confundir los temas: de ahí la justificación de escribir libros acerca de los libros, con la esperanza de enderezar las cosas.

Mi opinión es que no nos podemos permitir ignorar las creencias filosóficas o teológicas de Dante, o pasar de largo los pasajes que las expresan con más claridad; pero que, por otra parte, no tenemos la obligación de compartirlas nosotros mismos. Es un error pensar que hay partes de *La Divina Comedia,* cuyo interés se limita a los católicos o a los medievalistas. Pues existe una diferencia (que aquí apenas hago sino afirmar) entre la creencia filosófica y la creencia científica; pero ésta es una diferencia que empieza ahora a insinuarse, y sin duda inaplicable al siglo XIII. Al leer al Dante debemos entrar en el mundo del catolicismo del siglo XIII; que no es el mundo del catolicismo moderno, como su mundo de la física no es el mundo de la física moderna. No estamos obligados a creer lo que Dante creía, pues nuestra creencia no nos dará un ápice más de comprensión y apreciación; pero tenemos cada vez más la obligación de comprenderlo. Si podemos leer la poesía como poesía, «creeremos» en la teología de Dante, exactamente como creemos en la realidad física de su viaje; es decir, suspendemos a la vez creencia e incredulidad. No negaré que en la práctica pueda serle más fácil a un católico captar el significado, en muchos pasajes, que a un agnóstico común; pero eso no es porque el católico cree, sino porque ha sido instruido. Es un asunto de conocimiento e ignorancia, no de creencia o escepticismo. La cuestión vital es que el poema de Dante forma un conjunto; que al final debemos llegar a comprender todas las partes para poder comprender cualquier parte.

Además cabe hacer una distinción entre lo que Dante cree como poeta y lo que creía como hombre. Prácticamente, es muy poco probable que aun un poeta tan grande como Dante hubiese podido componer la comedia con mero entendimiento y sin creencia; pero su

creencia privada se convierte en algo diferente al volverse poesía. Interesa aventurar la sugestión que esto es más cierto en Dante que en ningún otro poeta filosófico. En Goethe, por ejemplo, a menudo siento con demasiada vivacidad que «esto es lo que Goethe, el hombre, creía», en lugar de entrar simplemente en un mundo que Goethe ha creado; en Lucrecio también; menos en Bhagavad-Gita, que es el poema filosófico más grande después de *La Divina Comedia* dentro de mi experiencia. Esta es la ventaja de un sistema tradicional coherente de dogma y moral como el católico: está separado, para la comprensión y asentimiento, aún sin creencia, del individuo que lo propone. Goethe siempre despierta en mí un poderoso sentimiento de incredulidad en lo que cree: Dante, no. Creo que esto se debe a ser Dante el poeta más puro, no a que yo tenga más afinidad con el hombre Dante que con el hombre Goethe.

No hemos de tomar a Dante por Aquino ni a Aquino por Dante. Sería un lastimoso error de psicología. La *actitud de creencia* de un hombre que lee la Summa, debe ser diferente de la de un hombre que lee a Dante, aun cuando sea el mismo hombre, y ese hombre un católico.

No es necesario haber leído la *Summa* (que generalmente se reduce, en la práctica, a haber leído algún manual) para comprender a Dante. Pero es necesario leer los pasajes filosóficos de Dante con la humildad de aquel que visita un mundo nuevo, que admite que cada parte es esencial para el conjunto. Lo que se necesita para apreciar la poesía del Purgatorio no es creencia, sino suspensión de creencias. Se exige tanto esfuerzo de una persona moderna para aceptar el método alegórico de Dante, como de un agnóstico para aceptar su teología.

Cuando hablo de comprensión, no quiero significar tan sólo el conocimiento de libros o palabras, como tampoco quiero significar creencia: quiero significar un estado de ánimo en el cual uno ve como posibles ciertas creencias, tales como el orden de los pecados mortales, en el que la traición y el orgullo son mayores que la lujuria, y la desesperación el más grande, de modo que suspendamos nuestro juicio por completo».

He transcrito literalmente esta larga cita de Eliot, a riesgo de ser prolijo, porque considero que es sumamente esclarecedora de su propia estética. Insistiré con otras dos citas, también de su ensayo sobre el Dante.

«Al escribir sobre *La Divina Comedia* he tratado de no apartarme de unos cuantos puntos muy sencillos acerca de los cuales estoy convencido. Primero, que la poesía de Dante es la sola escuela universal de estilo para escribir poesía en cualquier idioma. Hay mucho, claro está, que sólo puede aprovechar a aquellos que escriben el propio

idioma toscano de Dante; pero no hay ningún poeta de ninguna lengua —ni siquiera latín o griego— que perdure con tanta firmeza como modelo para todos los poetas. He llegado hasta decir que era más seguro de seguir, aún para nosotros, que cualquier poeta inglés, incluso Shakespeare. Mi segundo punto es que el método «alegórico» de Dante tiene grandes ventajas para quien escriba poesía: simplifica el estilo y hace las imágenes claras y precisas. Que en la buena alegoría, como la de Dante, no es necesario comprender primero el significado para gozar de la poesía, sino que nuestro goce de la poesía nos hace desear comprender el significado. Y el tercer punto, que *La Divina Comedia* contiene una escala completa de las *profundidades* y *alturas* de la emoción humana; que el Purgatorio y el Paraíso han de leerse como extensiones de la esfera humana, de ordinario tan limitada. Todo grado de sentimiento de humanidad, desde el más bajo al más alto, tiene, además, una relación íntima con el que le sigue hacia arriba y hacia abajo, y todos se corresponden según la lógica de la sensibilidad».

Finalmente, la que sirve de colofón al ensayo.

«Leída de esta forma (se refiere a la Vita nuova, que, al sumergirnos directamente en la sensibilidad medieval, puede arrojar una luz definitiva sobre *La Divina Comedia* puede ser más útil que una docena de comentarios. Muchos libros sobre Dante producen el efecto de que es más necesario leer acerca de él que leer lo que ha escrito. Pero el paso siguiente, después de leer a Dante una y otra vez debería consistir en la lectura de alguno de los libros que el leyó, antes que libros modernos sobre su obra, vida y época, por buenos que sean. Podemos distraernos fácilmente siguiendo la historia de emperadores y papas. En un poeta como Shakespeare, es menos probable que ignoremos el texto por el comentario. En Dante hay la misma necesidad de concentrarse en el texto, y más aún porque la mente de Dante se encuentra más alejada de las formas de pensar y sentir en que hemos sido educados. Lo que necesitamos no es información, sino conocimiento: el primer paso hacia el conocimiento consiste en reconocer las diferencias entre su forma de pensamiento y sentimiento, y la nuestra. Aun atribuir demasiada importancia al tomismo, o al catolicismo, puede apartarnos del buen camino, al atraernos demasiado hacia aquellas diferencias que son enteramente susceptibles de formulación intelectual. Es necesario que el lector inglés recuerde que aun si Dante no hubiese sido un buen católico, aun si hubiese tratado a Aristóteles o a Tomás con indiferencia escéptica, su mente no habría sido más fácil de entender; las formas de imaginación, la fantasmagoría y la sensibilidad nos habrían sido igualmente extrañas. Debemos aprender a aceptar estas formas; y esta aceptación es más importante que todo lo que puede llamarse creencia.

Existe casi un momento definido de aceptación en el cual comienza la Nueva Vida.»

Creo que de esta serie de citas podemos ya deducir algunos principios estéticos, que nos ayudarán a comprender «La tierra baldía» y la poesía de Eliot en general. Procuraré, dentro de su complejidad, enunciar estos principios lo más esquemática y sencillamente posible.

1.° *La poesía va dirigida al ámbito de lo sensible.*—De lo sensible en general y de lo sensible visual particularmente. Esto no quiere decir que la emoción que mueve al poeta debe ser una emoción sensual. Muy al contrario, Eliot se mueve ante todo en el plano de las emociones intelectuales, racionales. No se trata de la fuente de la emoción poética, sino de la expresión de esta emoción poética.

2.° El poema no se entrega al lector de una vez y en su totalidad, sino parcialmente y en sucesivas etapas. Primero será impresionado por los aspectos sensibles y visuales del poema. Esta emoción no necesita ir unida a la comprensión. Sólo más tarde, el lector podrá entrar en la comprensión, es decir, en la comunicación con el mundo de creencias, ideas y concatenaciones mentales del poeta que fueron la fuente de su poesía.

3.° Esta comunicación del lector con el mundo racional del autor es la última razón de la poesía. Es una comunicación emocional —en cuanto que es la emoción expresada en forma sensible, visual, la que lleva a la razón—. Y no supone una comunidad de ideas, entendiendo comunidad de ideas como participación en las mismas opiniones o fe en los mismos principios, sino comprensión del mundo mental del autor —con independencia de que se tenga o no su misma fe en ese mundo y convicción de que ese mundo, en el que se puede no creer, es o pudo ser un mundo real—. En otras palabras: identificación con el mundo racional del autor —que puede ser distinto al del lector— mediante la participación en una misma vivencia: la vivencia poética.

4.° Esta vivencia poética que se aprehende a lo largo del tiempo; que lleva a lo racional a través de lo sensible; que casa dos mundos mentales posiblemente divergentes; que une épocas humanas distanciadas en sus creencias, aparece como una vivencia esencial y totalizadora.

Eliot se mantiene fiel a estos principios. Su poesía es una poesía a la que se podría aplicar perfectamente las conclusiones que él mismo establece al hablar de la poesía de Dante, la —a su entender— poesía por antonomasia. Tras las alegorías de «La tierra baldía»; tras la leyenda del Santo Grial y los ritos mágicos de vegetación; tras la confusión de lo pretérito y lo presente, de lo distante espacial y culturalmente, queda la convicción firme de esa unidad, de esa universalidad de la poesía capaz de sobrevivir a toda decadencia, de florecer en toda

sequedad, de renacer de toda destrucción. Más que la dicotomía Eros-Tanatos es la de la Muerte-Resurrección la que llena el poema. Aunque bien mirado, ambas dentro del poema se confunden y forman una sola.

Tras «La tierra baldía», la poesía de Eliot sigue girando en torno a los mismos temas y empleando técnicas similares. Aunque algunos poemas como «Los hombres huecos» o «Miércoles de Ceniza» —donde es evidente la referencia a nuestra literatura mística, especialmente, San Juan de la Cruz— alcanzan una especial brillantez, voy a pasarlos por alto en este análisis para detenerme únicamente en «Los cuatro cuartetos».

Eliot publica *Los cuatro cuartetos* en 1943. Antes, con motivo de su despedida de la revista *The Criterion,* hace una vez más manifestación de fe en las élites, en las minorías cultas. «Se tendrá que pasar por una prueba mucho más dura que todas las experimentadas hasta el presente, hasta que la vida pueda renovarse... En un futuro inmediato y quizá durante mucho tiempo, la continuidad de una cultura dependerá de un número muy reducido de personas.» Naturalmente, hay que tener muy en cuenta el especial sentido que para Eliot tiene la palabra Cultura. Desde luego, no es aquel que tiene para un Gordon Childe, pongamos por ejemplo. No es aquella serie de elementos de los que se vale el hombre para satisfacer sus necesidades, o, precisando aún más, la especie humana para pervivir. Los rasgos materiales de una cultura, primordial para un arqueólogo o un antropólogo tienen menos importancia para Eliot que una cierta concepción espiritualista y, sobre todo, la forma en que esa cierta concepción espiritualista se ha expresado. Esto es lo que le permite aislar determinados rasgos de diversas épocas culturales —es decir, de épocas muy distintas en cuanto a la forma de organización de la sociedad humana y medios de los que estas organizaciones se valen para satisfacer sus necesidades— y, haciendo abstracción de ellos, considerarlos como una unidad cerrada y total que es su unidad «cultural». Este es el sentido que para Eliot tiene la cultura; y las personas que participan de esta misma concepción son las élites a las que en su cita anterior hace referencia y de las que depende, según dicha cita, la continuidad cultural. Su obra toda participa de esta concepción y *Los cuatro cuartetos* vienen a ser una amplia alegoría sobre el sentido de la mencionada afirmación con que se despide de los lectores de *The Criterion.*

*Los cuatro cuartetos,* sin aportar nada esencialmente distinto a la temática fundamental de Eliot, conformada definitivamente a partir de «La tierra baldía», presentan dos características que les prestan especial singularidad y que hacen obligado sus análisis. Una de estas características es meramente formal. Eliot ha querido incorporar al poema una técnica tomada de un arte distinto: la música. No se trata de una

musicalidad en el sentido clásico y limitado que se da a esta palabra cuando se trata de poesía y que se reduce a ciertas búsquedas de calidades eufónicas y rítmicas, que en la mayoría de los casos no pasan de tristes remedos de la auténtica música, casi tan penosos como los que la llamada poesía concreta obtiene respecto a la pintura; se trata de una incorporación de la técnica musical como medio de estructuración interna del poema.

La otra característica de «Los cuartetos» es que en éstos hace Eliot una serie de consideraciones sobre la poesía. Es decir, la problemática de la palabra poética, de la obra poética en general y de la propia obra del autor es objeto de consideración por el poeta dentro del poema. Es así como la problemática poética —normalmente objeto del ensayo o la crítica—, se convierte en material poético.

Hemos dicho que el tratamiento musical de «Los cuartetos» se debe a la aplicación de la estructura interna del poema de una serie de elementos característicos de la técnica musical. Este aspecto ha sido objeto de amplio estudio, y hasta se ha llegado a señalar que «Los cuartetos» siguen la técnica de la sonata musical, analizando cada una de las cinco partes de que consta cada cuarteto —a semejanza de los cinco movimientos de la sonata clásica— y señalando el desarrollo de los temas, la forma en que éstos se entrecruzan, las anticipaciones, el desarrollo posterior de temas hasta entonces sólo insinuados, los intermedios líricos o divagaciones ajenas a los temas básicos y las conclusiones unificadoras. También desde el punto de vista estilístico —metro, ritmo y rima— se establecen consideraciones semejantes. Se observa finalmente que, a su vez, los cuartetos entre sí están ligados por esta serie de elementos estructurales, siguiendo una pauta de conformación musical.

No vamos aquí a desarrollar este tema. Tan sólo indicaremos la unidad esencial de *Los cuatro cuartetos,* y el hecho de una estructura interna constituida por una serie de temas comunes que de una forma ordenada y sistemática, formando a veces grupos paralelos, se desarrolla y entrecruza a lo largo del poema, en el que cada parte se debe entender en función de su anterior y posterior, pues todas son —hasta cierto punto— causa y consecuencia de las demás, con un sentido muy similar al de la armonización en la música.

El tema de «Los cuartetos» es el problema del tiempo, en relación Pasado-Futuro, y el presente como punto siempre móvil en el que ambos se entrecruzan. A su vez la relación de esta trilogía con el otro punto, el punto clave del poema: el inmóvil punto del mundo que gira. A su vez todas estas relaciones están consideradas desde tres puntos de vista: el místico teológico —Eclesiastés; tomismo, sobre todo a través de su recreación poética en *La Divina Comedia;* literatura

mística a través de las alusiones a Juliana de Norwich y San Juan de la Cruz—. El filosófico, centrado sobre todo en Heráclito y el Bhagavad-Gita. El de la poesía, a través de las propias consideraciones insertas en el poema.

De estas contradicciones surgen también, como tema secundario, otras consecuencias de aquéllas y que habían sido más ampliamente desarrolladas en «La tierra baldía». El de Muerte-Resurrección, con alusión a simbolismos vegetales propios ya de la mitología de Eliot; y el de la vida vulgar, aparente, temporal de nuestro siglo —personificada en la ciudad; el Metro (medio de transporte colectivo unido a aquélla y que supone el más alto grado de masificación e impersonalidad) y las ciencias técnicas y pragmáticas— y la vida trascendente, real e intemporal, cifrada en el pensamiento místico filosófico y la belleza formal de su expresión poética.

Todo esto es desarrollado valiéndose de unas cuantas series simbólicas que se desenvuelven como temas musicales a lo largo del poema. Tales son los cuatro elementos de los presocráticos; las cuatro estaciones del año; los cuatro lugares escenarios de los poemas —el jardín, la casa, el río, la capilla; las tres virtudes teologales; los tres misterios —Encarnación, Redención, Pentecostés—; las tres Iglesias —militante, purgante y triunfante—. Las tres personas de la Trinidad —El Ser, El Verbo, El Amor. Y las dicotimias contradictorias: Pasado-futuro; principio-fin; danza-quietud; luz-oscuridad; vida-muerte. Todos estos elementos, desarrollados, insinuados, enfrentados, conciliados son los que constituyen la armonía estructural interna de los poemas, o, por mejor decir, del poema, pues en *Los cuatro cuartetos* es ante un solo poema unitario ante el que nos encontramos.

El segundo aspecto del poema que merece destacarse es la consideración que el autor hace sobre la poesía y sobre su propia poesía a lo largo del poema. Destaquemos alguno de estos fragmentos que darán al lector una idea más clara de la postura del autor que cualquier ajeno comentario.

La palabra —las palabras poéticas, las palabras sujetas a una horma de perfección y de belleza— es objeto de consideración en la quinta parte del primer cuarteto, Burnt Norton:

*Las palabras se mueven, la música se mueve*
*Sólo en el tiempo; mas lo que sólo vive*
*Puede sólo morir. Las palabras, después del discurso, logran*
*Ingresar en el silencio. Sólo por la forma, la norma*
*Pueden la música o las palabras lograr*
*La quietud, como un jarrón chino*
*En su quietud se mueve perpetuamente.*
*No la quietud del violín, mientras dura la nota,*

*No eso sólo, sino la co-existencia,*
*Es decir, que el fin precede al principio,*
*Y el fin y el principio estaban siempre allá*
*Antes del principio y después del fin.*
*Y todo es siempre ahora. Las palabras, en su esfuerzo,*
*Se hienden y a veces se rompen, bajo la carga,*
*Bajo la tensión, resbalan, se deslizan, perecen,*
*Decaen con imprecisión, no permanecerán en sus puestos,*
*No permanecerán quietas. Voces chillonas*
*Refunfuñantes, burlonas o gárrulas meramente,*
*Siempre las asaltan. La palabra en el desierto*
*Es donde más es atacada por las voces de la tentación,*
*La sombra sollozante en la fúnebre danza,*
*El ruidoso lamento de la desconsolada quimera* (2).

En la segunda parte del Segundo Cuarteto, East Cooker, Eliot hace una reflexión aún mucho más directa sobre la poesía en general, llegando hasta el umbral de la reflexión técnica.

*Esta era una manera de expresarlo —no muy satisfactoria—*
*un estudio perifrástico es un gastado estilo poético*
*que no elimina, sin embargo, la intolerable lucha*
*con las palabras y el significado. La poesía no importa,*
*no era, para empezar otra vez, lo que uno había esperado.*
*Cuál sería el valor de aquello tan largamente anhelado*
*la tan deseada calma, la otoñal serenidad*
*y la experiencia de la madurez. ¿Nos engañaron*
*o se engañaban ellos, los ancianos de voz serena*
*al legarnos meramente la receta de un engaño?*
*¿La serenidad era sólo una deliberada torpeza,*
*la sabiduría sólo el conocimiento de secretos muertos*
*inútiles en las tinieblas a las que se asomaron*
*o que eludieron sus ojos? Hay, nos parece,*
*a lo sumo, un valor muy limitado*
*en el conocimiento derivado de la experiencia.*

En East Cooker V, la reflexión es ya personal, no sobre la poesía en general, sino en su propio camino poético.

*Aquí estoy, pues, en medio del camino, después de veinte años,*
*veinte años en gran parte perdidos, los años de l'entre deux guerres*
*Tratando de aprender a usar las palabras, y cada tentativa*
*es un comenzar enteramente de nuevo y un tipo diferente de fracaso,*
*pues uno solo aprende a dominarlas*
*para decir lo que ya no se quiere decir, o de una manera*
*en que no se está dispuesto a decirlas. Así cada intento*
*es un nuevo principio, una incursión en lo inarticulado,*

---

(2) Traducción de V. Gaos.

*con un equipo andrajoso, siempre deteriorándose*
*en la general confusión de la imprecisión del sentimiento.*
*Indisciplinadas escuadras de la emoción. Y lo que habría que conquistar*
*mediante la fuerza y la sumisión, ha sido ya descubierto,*
*una, o dos, o varias veces, por hombres que uno nunca podrá esperar*
*emular —pero no hay competición—.*
*Sólo hay la lucha para recoger lo que se ha perdido*
*y encontrado y perdido una y otra vez: Y ahora, bajo condiciones*
*que parecen impropias. Pero quizá no hay ni ganancia ni pérdida.*
*para nosotros, sólo existe el intento. El resto no nos concierne.*

En el cuarto y último de los Cuartetos, Little Gidding, en su parte segunda, hay un bello pasaje en el que el poeta se encuentra con un viejo maestro —sin duda Dante— que es una reminiscencia del encuentro del propio Dante con su maestro Brunetto Lattini en la *Comedia.* Las palabras que el viejo maestro dirige al poeta, a instancias de éste, son también una meditación técnica sobre el sentido y valor de la poesía.

*... No tengo el menor deseo de repetir*
*la idea y teoría mías que has olvidado.*
*Estas cosas llenaron su propósito: déjalas estar.*
*Haz lo propio con las tuyas, y ruega porque las perdonen*
*otros, igual que yo te ruego a ti que perdones*
*a los malos como a los buenos. El fruto de la pasada estación*
*[ya ha sido comido*
*y la bestia ahíta ha de cocear el cubo vacío.*
*Pues las palabras del pasado año pertenecen al lenguaje del*
*[pasado año*
*y las palabras del próximo año esperan otra voz.*
*Pero así como el paso no presenta ahora obstáculo*
*al espíritu inaplacado y peregrino*
*entre dos mundos que han llegado a parecerse mucho,*
*así yo encuentro palabras que no pensé decir nunca*
*en calles que jamás pensé que visitara de nuevo*
*cuando abandoné mi cuerpo en una orilla remota.*
*Puesto que lo que no concernía era el lenguaje y el lenguaje*
*[nos impulsaba*
*a purificar el dialecto de la tribu*
*y a apremiar la pre-visión y post-visión de la mente.*
*Déjame describir los dones reservados a la vejez*
*para poner una corona sobre el esfuerzo de tu vida entera.*
*Primero, la helada fricción del sentido que expira*
*sin encanto, no ofreciendo promesas,*
*sino una insipidez amarga de fruto umbrío,*
*así que alma y cuerpo comienzan a separarse.*
*Segundo, la consciente impotencia de la rabia*
*ante la locura humana, y la laceración*
*de la risa ante lo que deja de divertirnos.*

*Y, por último, la pena desgarradora de recrear*
*todo cuanto habéis hecho y sido; la vergüenza*
*de motivos tarde revelados, y el tener conciencia*
*de cosas mal hechas y hechas en perjuicio ajeno*
*que antaño tomasteis por virtuoso ejercicio.*
*Pues la aprobación de los necios incita, y el honor se mancilla.*
*De error en error el espíritu exasperado*
*prosigue, de no ser restaurado por ese fuego purificador*
*donde debéis moveros con medida, como un bailarín...*

Finalmente, Little Gidding V aporta otra serie de reflexiones sobre el tema de la poesía, que al final se aunaran con las históricas y metafísicas para cerrar de una forma unitaria el poema.

*Los cuatro cuartetos,* son —como sostiene Curtius— una obra límite, en el sentido de no admitir continuación o evolución alguna que no impliquen un amaneramiento. Por otra parte, si bien en ellos se da con frecuencia el «correlato objetivo» que constituye la clave de la poesía eliotana, también lo es que son muchas en las que no se produce esa mutación de la idea en emoción, esa exposición sensible del razonamiento cuyo óptimo vehículo es la alegoría y del que «The Waste Land» es una excelente muestra. Por el contrario, en *Los cuatro cuartetos* son muchos los momentos en que el lenguaje poético cede lugar a una exposición meramente filosófica a la que los elementos poéticos añadidos no hacen otra cosa que perjudicar su rigor sin que llegue a alcanzar la emoción, quedándose todo en una barroca retórica. La oscuridad, que en «La tierra baldía» tiene la virtud de tomar un carácter hermético y equívoco lindante con el temblor del misterio, aparece al desnudo en «Los cuartetos», con la aridez esotérica de la metafísica. Por eso —no obstante sus monumentales logros, su sabiduría técnica, la finura de su armonización y su perfecta unidad—, «Los cuartetos» se me aparecen, hasta cierto modo, como una obra frustrada.

Eliot ha partido en «Los cuartetos» de dos citas de Heráclito, tomada de «Los fragmentos de los presocráticos» de Diels. La concepción del tiempo heraclitana y las consiguientes concepciones del tiempo en la filosofía, principalmente las de Pascal y Bergson, son tema de «Los cuartetos». El enigma del tiempo puede ser superado. Poesía, Metafísica, Teología, son tres caminos que pueden conducir a esta superación. Esta es, en extracto, una esencia de «Los cuartetos».

Aparece el poeta, pues, para Eliot, como uno de los posibles superadores de la mayor de las contradicciones humanas. La palabra puede vencer al tiempo. La condición para ello será la de vencer y dignificar el lenguaje de la tribu, logrando la quietud por la forma, la norma o lo que es lo mismo, la perfección sin tiempo de la poesía. Bien es verdad que esto es difícil; casi imposible: incluso Eliot expresa la duda de

que pueda lograrse plenamente. Pues esta norma de la perfección no es una; varía con el tiempo. El fruto de la pasada estación ha sido comido; las palabras del pasado año pertenecen al pasado año y las del próximo año esperan otra voz. Por otra parte, lo que habría que conquistar ha sido ya conquistado por hombres que uno no podría esperar emular. No hay una norma clásica e inmutable de perfección. La tan ponderada serenidad clásica era tan sólo una deliberada torpeza. Su herencia, una herencia de secretos muertos. A nosotros sólo nos queda una lucha para recoger lo que se ha perdido y encontrado y perdido otra vez. Y aun esto es muy problemático que pueda ser alcanzado. La misión del poeta es, pues, casi inasequible, desesperada. Pero es una misión que merece la pena. En esta humanidad decadente, de ciegos, el poeta es, con el mago-filósofo y el santo, una de las cumbres.

Creo que es esta visión del poeta la que definitivamente encuadra la obra de Eliot y la poesía de Eliot. Y esta visión y este encuadramiento es algo más que una visión y un encuadramiento personal. Es, hasta cierto punto, la poesía y el poeta contemporáneos los que quedan perfectamente delimitados. Porque Eliot ha visto claramente el lugar que él como poeta, y la poesía como creación humana ocupaban en la sociedad contemporánea. Y es su postura y su reacción ante esta situación la que condicionan toda su estética.

Hay una consideración del tiempo que podríamos añadir a las diversas concepciones que el poeta filósofo T. S. Eliot considera. Es la del tiempo como obra del hombre. Es la del tiempo histórico. El hombre, como agente de su propio futuro, y el presente del hombre como consecuencia inexorable del quehacer de otros hombres que le han antecedido. Esto podría originar una serie de curiosas consideraciones, aporías, divagaciones místicas, y paradigmas más o menos paradójicos. Pero vamos a dejar de lado todo esto y a limitarnos al hecho de que la poesía, como obra humana, no es sólo lo que el hombre —un hombre— quiere. Que la poesía como obra humana está también condicionada por este quehacer del hombre a través del tiempo, que es la historia.

En otras palabras, la visión de Eliot, si bien altamente personal, es también algo que escapa a toda personalidad aislada. Forma parte de todo un complejo esquema ideológico que a su vez está condicionado por una serie de hechos materiales, hechos que quedan más cerca de lo que un Gordon Childe considera hecho cultural que lo que un Eliot entiende dentro de este mismo término, según consideramos ya en otra parte de este artículo. Hechos que están, pues, relacionados con la forma en que la especie humana procura su subsistencia y que, por tanto, habrá que ubicar en torno a la producción de los alimen-

tos como fenómeno más evidente, obvio y primario. En otros términos: el poeta no es un ser aparte, fuera del grupo social humano. Está dentro de este grupo social. Este grupo tiene su razón de ser en la necesidad de desarrollar una técnica de producción para cubrir las necesidades de la especie. Es, pues, dentro de un modo de producción y de las consiguientes estructuras que este modo de producción origina donde debe encuadrase el poeta. Su relación con estas estructuras será lo que determine su auténtico lugar y lo que nos explique el porqué y el cómo de su obra.

El poeta Eliot no es un hecho aislado. Es la consecuencia de una serie de hechos históricos. Su postura como creador no es sólo una postura personal. Viene condicionada por la Historia. La historia del escritor, como elemento de una sociedad determinada, y la historia de una de las ideologías que ha producido esa sociedad: el idealismo burgués. Esta sociedad es la sociedad capitalista. El modo de producción capitalista triunfa sobre el modo de producción feudal y se instala definitivamente en Europa a partir de la revolución francesa. Es a partir de aquí donde vamos a considerar someramente la evolución del escritor y su consecuente postura ante su obra.

Cuando el hombre común piensa en poesía, está pensando ante todo en la concepción lírica del Romanticismo. La poesía por antonomasia para este individuo apartado de la literatura es Lamartine, Heine, Shelley o Gustavo Adolfo Bécquer. Y es que para el hombre común la lírica es, ante todo, un sentimentalismo mecido por una determinada cadencia; la cadencia musical del ritmo y de la rima.

Es el Romanticismo el que indudablemente origina esta concepción de la poesía lírica. Y el poeta lírico en el sentido que estas palabras tienen en la actualidad sigue siendo romántico, por mejor decir, heredero de los románticos, aun cuando se encuentre tan distante de ellos y les muestre tanta hostilidad como un T. S. Eliot, pongamos por ejemplo. Tenemos, pues, que preguntarnos lo que supone el Romanticismo. Esto podría venirnos dado por estas cuestiones: ¿quién escribe?, ¿para quién se escribe?, ¿qué se escribe?

La revolución francesa es la expresión más evidente y cruenta de una larga lucha que, con anterioridad y posterioridad a ella, se está desarrollando en el seno de la sociedad. Esta lucha no es una lucha cultural en el sentido que cultura tiene para Eliot, sino en aquel que tiene para un Gordon Childe, para seguir insistiendo en esta antinomia entre el poeta y el antropólogo que a lo largo del artículo hemos indicado más de una vez. Se lucha por el establecimiento de un modo de producción. La producción basada en la tierra, en la posesión de la tierra, en una economía de necesidades limitadas y autosuficiente, en una ordenación jerárquica y perfectamente regulada contra aquella

otra basada en la transformación industrial de los productos, en la relación producción-rentabilidad, en la no limitación natural de las necesidades y en la existencia de una jerarquía del capital en lugar de un orden jerárquico personal y de relación directa. En otras palabras, se trata del enfrentamiento al modo feudal de producción del modo de producción capitalista que, desde el punto de vista de jerarquía social, supone el de la aristocracia y la burguesía.

La burguesía que a partir de los finales del siglo XVI ha comenzado a tener un peso de hecho en la organización social quiere que se vea reconocida ésta su posición fáctica. En Inglaterra lo ha conseguido con anterioridad. En Francia la revolución francesa será el anuncio, un poco prematuro, de la liquidación del antiguo régimen.

En la última época del dominio aristocrático el escritor es, o bien un religioso que se dirige a los fieles para inculcarles una determinada moral, o bien un siervo distinguido que ilustra a sus señores, les entretiene y les confirma las excelencias de una ética. El escritor, con mayor o menor consideración, depende directamente de una relación personal. Es cierto que la aristocracia, conforme se acerca su momento crítico, tiende a dar una mayor importancia a la cultura. Precisamente por la amenaza que ya ve en la naciente burguesía, poseedora de un poder cada vez más marcado —el poder del dinero—, quiere afirmar un modo de vida, un estilo de vida, basado en las pervivencias de unas normas y de unos valores que no se pueden adquirir al estilo burgués. Por otra parte, la división de las clases es cada vez menos absoluta. Aristócratas y burgueses se intercambian una serie de elementos. El Renacimiento ha dejado una tradición cultural. Un estilo de vida lujoso y refinado que ha sido recogido tanto por los burgueses más poderosos como por los príncipes. La Reforma Protestante ha terminado con el monopolio cultural de la Iglesia, y la Ilustración es ahora también patrimonio de los laicos. Además, son muchos los aristócratas que piensan que es preferible aceptar una situación que sucumbir. Son muchos los que consideran necesaria una reforma y los que quieren incorporarse al movimiento que el nuevo modo de producción burguesa supone y que consideran ineludible. De ahí la Ilustración; de ahí el despotismo ilustrado; de ahí el aristócrata que se dedica al estudio y a la creación cultural; de ahí el mecenas que favorece y mima al autor que, criticando sus defectos, le ofrece con esta crítica un puente salvador: Federico de Prusia y Voltaire presentan un esclarecedor ejemplo.

Es en la última época de esta situación un tanto ambigua cuando el papel del escritor va a cambiar. La burguesía, cada vez más amplia y más potente, se ha interesado también por el fenómeno cultural. En Inglaterra se ha producido una revolución pacífica y ambas clases han encontrado un *status quo* que ya perdurará a lo largo de su his-

toria. El primer estado moderno está en marcha y los intereses de la lucha han encontrado para su enfrentamiento el camino de los partidos políticos y el Parlamento. *Whigs* y *tories* representan las tendencias encontradas. Ambos necesitan extender su campo de acción, convencer a la opinión pública. La Imprenta es un medio tan adecuado o aún más que la oratoria ante la cámara. La literatura puede ser también una manera de realizar esta difusión. Aristócratas y burgueses ilustrados se lanzan a esta tarea. A veces, no son ellos mismos, sino sus antiguos vasallos moralistas o los descendientes de éstos. Surge el periódico; esto tendrá una importancia extraordinaria. El escritor se encuentra al fin libre de una relación de servidumbre; ya no depende de una persona. Ya tiene un público a quien dirigirse, que será el que le proporcione su medio de subsistencia. Por otra parte, el escritor no responde a una ideología uniforme; participa en una lucha directa. Necesita individualizarse para hacer oír su voz.

El triunfo de la revolución supone, ante todo, la abolición de los antiguos privilegios y situaciones de excepción, y la afirmación del liberalismo económico. El *laissez-faire* es la norma económica imperante. La Constitución, expresión de una soberanía nacional frente a la soberanía personal, encontrará el reflejo de esta libertad en su Declaración de Derechos. El liberalismo supone la afirmación del individuo, no sujeto a ninguna jerarquía de sangre, a ningún privilegio adquirido, a ninguna limitación en su quehacer económico. Naturalmente no es una libertad para todos. Hay una clase en la que no se piensa y que no tiene otra libertad que la de ofrecer su trabajo al rígido juego de los precios fijados por la oferta y la demanda. Pero en esta clase aún no piensan ni los políticos ni, por supuesto, los escritores.

El escritor ha descubierto el individualismo y la libertad. El escritor que ha militado en el campo de la burguesía triunfante o de aquella aristocracia avanzada que ha sabido incorporarse a la burguesía, acepta de inmediato su credo. En él la libertad presenta un doble aspecto: libertad del hombre en un sentido general; libertad de sí mismo, como escritor relacionado con su público y sin ningún mecenazgo, sin ningún patronazgo servil que le sujete.

La exaltación individualista, otra de las características de la nueva situación social, va a reflejarse en la exaltación subjetiva del autor. El propio autor se convierte en tema de su obra. Sus sentimientos van a ser objeto de sus escritos. Por otra parte, frente a la estética aristocrática, derivada de una ética de sujeción a lo normado, a lo establecido, surgirá una nueva estética también libre, también sin norma ni sujeción. Frente a la contención del clasicismo aristocrático surgirá la pasión del liberalismo romántico burgués.

Libertad, subjetivismo, exaltación pasional de los sentimientos..., ¿pueden encontrar una expresión mejor que la de la lírica romántica? Incluso los sentimientos considerados en un estado pasional pueden arrastrar a la tristeza, a la melancolía. Este mundo triunfante no es un mundo feliz. Tiene sus problemas. La lucha continúa. El escritor que proviene de una clase dominante, proviene también de una clase llena de contradicciones. Normalmente está bien situado en esta sociedad, a veces ocupa puestos en el Gobierno, pero ésta es una sociedad agónica, una sociedad en lucha. Los escritores a veces se enfrentan entre sí. En cuanto miembros activos de esta sociedad sufren con los cambios de la misma; de ahí la variedad del romanticismo por individuo, por nacionalidad. De ahí la diferencia que va del cristianismo sentimental de Chateaubriand a la ironía irreligiosa de Heine. De ahí su distinto papel histórico, sus oscilaciones entre el progresismo y la reacción. Podríamos hacer un estudio detallado de todo esto, pero sería salirnos del objeto de este artículo.

No obstante, esta situación del escritor se prolonga hasta el 48. La revolución del 48, el fin de la monarquía burguesa hace aún más problemática la sociedad de la que el escritor romántico —salvo excepciones de rebelión individuales, vg. Gerardo de Nerval— había sido parte integrante. Las clases sociales han cambiado, la procedencia social y la participación en la sociedad del escritor ha cambiado también. El público lector es un público más amplio y diferente. El idealismo del primer romanticismo ha dejado paso a una situación más claramente constructiva, todo esto hace que la literatura deje de ser la mitificación de los ideales triunfantes en un conflicto histórico para convertirse en la crónica de un conflicto que a todos interesa. Lo subjetivo cede lugar a lo objetivo. La poesía lírica al reflejo novelado de la realidad. Es el momento de la gran novela realista. Si consideramos el período que va del 48 al fin de la Comuna, vemos que la sociedad se caracteriza, ante todo, por el hecho de que el primer optimismo del capitalismo burgués se va debilitando cada vez más al enfrentarse con sus propias contradicciones. El *Laissez-faire* motor de un progreso ilimitado va a llevar a una lucha despiadada por el mantenimiento del individuo en su propia clase. El primer capitalismo provinciano cada vez se complica más. Quedan ya muy lejos los tiempos en que el escritor toma parte en la dirección de la nueva sociedad, a veces desde el propio gobierno. Incluso ya resulta difícil la participación en la historia como cronista de ella. El escritor no pertenece ya a una clase tan uniforme como en la época anterior. Esto es lógico en una sociedad cada vez más dinámica. La especialización, consecuencia de la división del trabajo, ha llegado al ámbito de la cultura. El saber importa cada vez más como un saber pragmático y especializado. En esta nueva

situación, el escritor pensará que es necesario tratar su actividad como una actividad altamente especializada. Es el momento en que la literatura va a tomar dos caminos divergentes. Aquellos escritores que aún no renuncian a la participación en la sociedad procurarán hacer de su oficio una especialidad «científica». La novela naturalista tiene claramente esta pretensión. Aquellos otros que ya cansados, desplazados, se consideran incapaces de acomodarse a una sociedad que cada vez le brinda menos posibilidades de participación, rechazarán todo pragmatismo, todo cientifismo, para refugiarse en una posición idealista, cerrándose en la torre de marfil que ellos mismos han fabricado: Es el momento del arte por el arte. Puede que el simbolismo marque el punto de arranque del total desplazamiento del poeta y la sociedad. La bohemia simbolista tiene un carácter muy distinto de la bohemia romántica como muy bien ha señalado Hauser. Baudelaire y Verlaine son muy distintos de Gerardo de Nerval. Este procede de una familia poderosa y es el rechazo personal de su propia familia, lo que le lleva a la adopción de la bohemia. Pero los simbolistas no están en este caso. Son auténticos desplazados de una sociedad en la que no tienen ningún lugar. Sin pertenecer a ninguna de las clases enfrentadas, participan de un atributo de cada una de ellas. De la burguesía tienen la cultura —el saber sigue siendo un patrimonio de las clases altas; el pueblo es analfabeto—; del proletariado tienen la absoluta miseria.

Es natural que el poeta, completamente desplazado, no participe ya de los mitos burgueses, y en su vida y en su obra ataque estos mitos. El dinero es capaz de comprarlo todo, pero los productos, para que sean aceptados, deben tener una marca de garantía. En el aspecto cultural esta garantía es el reconocimiento académico. El arte y la literatura necesitan el refrendo del espaldarazo oficial para ser aceptados. El burgués acepta este arte porque, aun sin comprenderlo ni interesarse por él, sigue siendo un signo externo de su posición y de su clase. Es natural la ruptura del poeta con este tipo de arte y literatura. A partir del simbolismo la poesía y la literatura en general va a conocer el fenómeno de la rebelión de los jóvenes contra los viejos; de lo nuevo contra lo consagrado y oficial. Las viejas escuelas duraban siglos y el magisterio de las mismas era fecundo. Sólo los grandes cambios sociales originaban los cambios de los estilos artísticos. Ahora los cambios serán constantes, seguidos. Los estilos artísticos serán tan efímeros como las modas en el vestir. Estamos ya en el reino de los ismos.

No podía menos de ser así. El escritor aparece como un desplazado que rechaza la sociedad en que vive y el arte y la literatura que esta sociedad acepta. Por otra parte, la exaltación de su subjetivismo —pues,

aun a pesar de él, sigue moviéndose dentro de unas premisas que ya establecieron sus abuelos, los románticos— tiene que llevarle a un arte casi individual de pequeños grupos; a un arte de él y sus amigos, los que piensan como él. El público lector, aun cuando mucho más amplio en general, paradójicamente se ha restringido, porque el lector cada vez tiende más a entregarse a lo que tiene un valor pragmático —libros especializados— o lo que tiene el carácter de mercancía generalmente aceptada. El nuevo artista no está en condiciones de satisfacer esta demanda, y de ahí que su público sea muy reducido.

El camino del arte como algo que tiene valor en sí mismo, la inadecuación del escritor a la sociedad en que vive, el rechazo de esta sociedad y de su norma de vida, el consiguiente rechazo de lo ya generalmente aceptado no podía por menos de llevar a un arte irracionalista en el que se busca, ante todo, aspectos negativos. Dada es la expresión máxima de este arte de rechazo. El surrealismo supondrá la exaltación ante una sociedad cada vez más dominada por un racionalismo pragmático de los valores irracionalistas y subsconscientes del hombre.

Entre todos los escritores, posiblemente ninguno como el poeta sienta tan agudizada su situación de elemento perteneciente a una sociedad que lo ignora, y en la que no tiene la menor misión que cumplir. Sigue conservando una forma de expresión artificial —en la sociedad actual, la poesía es un lenguaje convencional, un lenguaje cifrado—, y la especialidad de este lenguaje hace que cada vez se mueva más dentro de la dirección del arte por el arte, apartándose de los problemas reales de una sociedad que ignora su idioma. Nadie como el poeta está tan avocado —si quiere vivir íntegramente como tal poeta— al más absoluto de los desplazamientos y de los desarraigos. Indudablemente, ésta va a ser una de las direcciones que tomará el poeta y la poesía contemporánea. Pero el poeta también tiene otra solución. Esta sociedad que le rechaza ha aceptado, sin embargo, y ha hecho suya como simple signo externo distintivo, la cultura considerada más bien como un valor abstracto. El poeta, deseoso de integrarse, buscará un puesto oficial en esta sociedad. Y este puesto será el de sacerdote o pontífice de esta cultura. Surge así el poeta-profesor. La literatura contemporánea multiplica sus nombres.

T. S. Eliot es no sólo uno de los más claros ejemplos de este tipo de poeta, sino el que más conscientemente ha adecuado su obra a su auténtica condición. A través de este artículo hemos visto una serie de características personales y una serie de matices de su obra que confirman este aserto. Pasemos brevemente revista a todas ellas. Personalmente el poeta es un universitario, descendiente de una serie de poetas y universitarios. Es uno de aquellos que ha encontrado inte-

gración en la sociedad al desempeñar el puesto de pontífice de una cultura aceptada. Naturalmente, esta situación tiene más similitudes con aquélla en que estaba el escritor pre-romántico que la que mantiene el escritor a partir del Romanticismo. Decimos esto porque el escritor no depende tanto de un público como de un patronazgo o mecenazgo. El patronazgo, por supuesto, no es personal. Esto es lo que hace que el escritor, aun con grandes limitaciones, mantenga unos márgenes de libertad que en la época pre-romántica no podría mantener. Pero esta libertad es bastante limitada. Si el escritor quiere acogerse a este estado oficial tiene que aceptar las reglas del juego de la sociedad en que se integra.

Eliot acepta una jerarquía, una disciplina, una norma. Vemos en su obra una constante invocación de la necesidad de esta jerarquía, de las excelencias de una norma. Vemos también el rechazo del individualismo y de la exaltación romántica y la alabanza de aquellos estilos sujetos a una serie de reglas preestablecidas. Hay, en otras palabras, una vuelta a lo que era el concepto del arte en tiempos del predominio cortesano y aristocrático. No tiene nada de particular que T. S. Eliot se declare políticamente monárquico y religiosamente católico. Todo esto es muy coherente con su estética y con su situación real.

El público para el que escribe Eliot es un público muy limitado. Escribe para aquellos que están al tanto de las reglas de este juego, o en otras palabras, que participan en el mantenimiento de este hecho, un tanto anómalo en una sociedad pragmática, que es la cultura como valor histórico-abstracto.

Naturalmente, la relación entre el escritor y su público tendrá que ser a través de aquello que tienen en común y que los separa de los demás. La cultura será el elemento de su diálogo.

Hemos visto cómo la poesía de Eliot es una poesía que tiene como fuente de inspiración el fenómeno cultural; que se desarrolla a través de un lenguaje tan cargado de símbolos, citas, alusiones, alegorías y mitos que sólo los pertenecientes a este cenáculo esotérico pueden comprender; que establece la exaltación de una concepción idealista y abstracta de la historia que concuerda perfectamente con esta concepción culturalista; que rechaza toda una civilización mercantilista, mecanicista y pragmática, pero no basándose en motivos inmanentes a esta civilización, sino en motivos trascendentes y metafísicos; que justifica la situación, un tanto anómala en esta sociedad, del poeta, al hacerle depositario de uno de los pocos elementos que pueden sobreponerse a la ruina del tiempo, a la descomposición y a la muerte de esta sociedad en decadencia y de todas las posibles sociedades por venir.

«En mi principio está mi fin» —dice Eliot al comenzar el segundo de sus Cuartetos. Podíamos aceptar este verso de Eliot y aplicárselo a la extraña evolución de la cultura moderna, que a través de un largo camino ha vuelto a llegar al punto del que partió. Porque aquellos poetas triunfantes de la sujeción cortesana que, siguiendo el estandarte de la burguesía, se habían embriagado con el vino reciente de la libertad, llegan al final del camino para abdicar de esta libertad, para rechazar los frutos de esta sociedad burguesa, para acogerse a las normas y rigideces jerárquicas propias de los viejos poetas cortesanos y para buscar un espiritualismo que era el propio espiritualismo de la Edad Media.

El pensador polaco Bogdan Suchodolski ha captado perfectamente esta contradicción. Transcribimos a continuación una opinión suya que creemos muy pertinente al tema:

«La concepción del hombre que fue desarrollada por la ideología predominante del feudalismo se apoyaba en principios religiosos y servía, de este modo, a los intereses de la Iglesia y a los detentadores del poder mundial. Exigía religiosidad y sumisión, y fundamentaba con ello la estructura social jerárquica y la orientación supraterrenal de los hombres. La burguesía, que emprendió la lucha contra el poder mundial y religioso, tuvo que enfrentarse a esta concepción del hombre y, por consiguiente, se realizó en el Renacimiento una crítica, en la que se destacaba los valores que el hombre posee de modo autónomo, en especial los intelectuales; se subrayaba la actividad terrena de los hombres y se formularon los principios de la moral universal.

Esta oposición a la concepción medieval fue, sin embargo, limitada. En la ideología burguesa predominaba el concepto fundamental de la existencia de un contenido conceptual general inmutable del "Hombre".

Esta ideología intentaba definir en algunos campos este contenido conceptual de modo distinto, pero no rompió con el convencimiento de que la denominada esencia "humana" es una imagen previa ideal para todos los hombres concretos.

La filosofía burguesa aceptó este modo de conceptuar apriorístico idealista de la escolástica e intentó conseguir una definición de la "esencia del hombre" adecuada a sus reivindicaciones. Rechazó las conclusiones de tipo místico y fideísta y creyó haber encontrado las características esenciales en la razón y el lenguaje, en la actividad práctico-mecanicista o en el modo de vida social. En las conocidas definiciones del hombre como "animal racional" o "ente político", o, finalmente, como "homo faber", se expresaron las tendencias fundamentales de este intento de definir la esencia del hombre.

Estos pensamientos filosóficos condujeron ciertamente a resultados muy diversos —en la historia del pensamiento burgués se desarrollaron

agudas controversias entre los partidarios de débiles soluciones del "enigma" hombre, como, por ejemplo, entre los pragmáticos y los racionalistas—, pero todo se apoyaba en los mismos principios metodológicos de definir la "esencia" del hombre como un "contenido ideal" constante, general y básico que crea al hombre.»

Y más tarde resume:

«Los escritores burgueses no comprenden que lo que se define como "Hombre" es una expresión de las específicas relaciones predominante en la sociedad burguesa; absolutizan el contenido hallado y lo convierten en una eterna imagen inmutable.»

La concepción espiritualista de T. S. Eliot no está puesta tan lejos de la ociedad pragmática y materialista, de «La tierra baldía», que él tan vigorosamente rechaza. Aunque puede que este rechazo no sea tan vigoroso y que exista en el fondo un grado de aceptación mucho mayor de lo que él mismo pudo suponer.

Pero lo que es indudable es que el poeta Eliot supo ver la limitada posición a la que la sociedad le había condenado como poeta. Es esta queja, la queja de este poeta mutilado lo que constituye el real fondo dramático de su obra.

Con mayor claridad que ninguno de sus contemporáneos, Eliot ha sabido ver cuál era la auténtica posición del poeta en esta sociedad y hasta qué punto esta posición era una posición de agonía. Quiso salvarse y salvar la poesía haciendo de ésta algo intemporal, algo que estaba por encima de toda decadencia y de todo humano desprecio. Creo, y la transcripción que anteriormente he hecho de alguno de los versos en los que desarrolla este tema en sus *Cuartetos* podrán también hacer creer al lector que T. S. Eliot nunca estuvo muy seguro de ello. Y es esta contradicción la que da a su poesía este carácter angustioso, este *pathos* emocional aparentemente paradójico en una lírica basada sobre algo tan abstracto como es la cultura. Pero es que tras la cultura siempre se encuentra el hombre y las contradicciones humanas.

La lírica de Eliot aparece así como un largo canto de agonía por algo que el poeta está viendo fenecer: la propia poesía. Eliot sabe que hubo un tiempo que la poesía tuvo un significado vital que ahora no tiene. De ahí la tremenda melancolía de su obra. La obra de un hombre que oyó una vez el canto de las sirenas como su Alfred Prufrochk. Las sirenas que acaso nunca hayan existido.

Antonio Martínez Menchén
Aduana, 17
Madrid (14)

# LA MUJER EN LAS UNIVERSIDADES NORTEAMERICANAS (1)

POR

ROBERTA SALPER DE TORTELLA

El retrato del marido americano dócil, subyugado y totalmente dominado por una mujer feroz y mandona —la americana emancipada— es mundialmente conocido. De hecho, cuando se habla de la mujer emancipada, la mujer que es libre para desarrollar sus capacidades intelectuales, que disfruta de oportunidades iguales a las de los hombres, casi siempre se hace referencia a la norteamericana. Sin embargo cualquier persona que haya vivido la experiencia estadounidense sabe bien que las mujeres no disfrutan de verdadera igualdad ni nada parecido, y sabrá también que la norteamericana sólo participa en los márgenes de la vida del país: hay poquísimos políticos femeninos, muy pocos empresarios, banqueros, etc. Y lo que es más sorprendente —y quizá más grave— es que hay muy pocos intelectuales femeninos. Aquí me limitaré a comentar sobre un aspecto de la mujer norteamericana: su papel en las universidades.

Para ser lo más precisa e informativa posible, he dividido este artículo en tres partes: la primera, la situación actual de la universitaria americana, como estudiante y como profesora; la segunda, una explicación de los antecedentes de la situación actual, y la tercera, el futuro de la universitaria americana.

## I. La situación actual: la mujer como estudiante

Al acabar el colegio, el *high school*, la joven americana se encuentra en una situación privilegiada. Pertenece a la sociedad más opulenta del mundo —para emplear la terminología de Galbraith—, una sociedad que ha producido y mantiene 1.985 instituciones de enseñanza universitaria (2). Si está entre el 37,7 por 100 (3) de las chicas

(1) Conferencia dada el 12 de abril de 1967 a la Asociación de Mujeres Universitarias Españolas, Madrid. He introducido pequeños cambios para la publicación.

(2) Office of Education, *Opening (Fall) Enrollment in Higher Education: Institutional Data* (Washington: GPO, 1961), p. 3. Citado en Jessie Bernard, *Academic Women* (New York: Meridian Books, 1964), p. 85.

(3) Bernard, p. 57.

que, habiendo terminado el bachillerato, piensan seguir con su educación, puede escoger entre tres tipos de universidades (4): la universidad privada como Harvard, Columbia, Princeton, Yale, que son normalmente para chicos y en casos como Harvard y Columbia tienen sucursales femeninos Radcliffe y Barnard; los *colleges* privados que son o para chicos, Williams, Amherst, o para chicas, Smith, Wellesley, o coeducacional como Swarthmore; y la universidad estatal que, como la española, admite chicos y chicas.

La competencia para ser admitida en las universidades y *colleges* famosos y prestigiosos es muy intensa. En Radcliffe admiten una de cada siete peticiones; una de cada seis en Barnard; etc. (5). No se debe esta competencia solamente a la calidad académica de dichas instituciones, sino también a las oportunidades que proporcionan a las estudiantes para conocer a jóvenes económica y socialmente deseables en los *colleges* masculinos que están cerca. (La mayoría de estos *colleges* privados están en el noreste del país: Massachusetts, New York, Pennsylvania.) Y como en una reciente encuesta realizada en el último curso de una famosa universidad femenina se demostró que más de dos tercios de las chicas tenían como propósito central al ir a la universidad el casarse, hay que tener en cuenta este hecho.

Al matricularse en la universidad, la americana tiene diecisiete o dieciocho años y se le conoce como *undergraduate*. Uno es un *undergraduate* hasta que obtenga el grado de *bachelor,* el título más bajo que otorgan las universidades norteamericanas y que se obtiene tras cuatro años de estudios. Es el punto donde la gran mayoría deja la universidad, como la licenciatura en España. Si uno decide seguir estudiando, se le clasifica entonces como *Graduate student* (estudiante graduado) y comienza los estudios para el título de *Masters,* que se obtiene normalmente después de dos años. Y el título más alto que dan las universidades americanas es el doctorado, el «PhD», que implica de tres a cinco años más de estudios. Se calcula que una estudiante termina el *Bachelors* a los veintidós, el *Masters* a los veinticuatro y el «PhD» a los veintisiete o veintiocho. La separación entre estudios graduados *(Masters* y Doctorado) y no graduados *(Bachelors)* es bastante grande. Es muy frecuente que un estudiante saque el *Bachelors* en una universidad y haga estudios graduados en otra. Hasta tal punto es así, que muchas universidades sólo dan títulos de *Bachelors;* estas instituciones reciben el nombre de *colleges,* mientras que el nombre de *Universities* está reservado para las que ofrecen estudios graduados.

---

(4) Naturalmente simplifico algo para los propósitos de este trabajo.
(5) Según el *Radcliffe Quarterly,* Cambridge, Massachusetts, (Spring, 1966).

El hecho es que en las universidades americanas hoy los estudios de las mujeres está en proporción inversa a su edad. De todas las mujeres que han demostrado capacidad para hacer estudios universitarios sólo una de cada cuatro lo hacen, mientras que la proporción de hombres es uno de cada dos (6). En una reciente encuesta de todas las universidades norteamericanas se demostró que las mujeres reciben el 35 por 100 de los títulos de *Bachelors,* 31 por 100 de los *Masters,* pero solamente 10 por 100 de los doctorados (7), y como el doctorado es un requisito para una carrera universitaria, esta última estadística influirá mucho en la situación de la profesora, como veremos más tarde.

Ahora bien, centremos nuestra atención en estas mujeres que componen más de una tercera parte de los *undergraduates.* ¿Qué estudian? ¿Tienen muchas posibilidades de sacar becas? ¿En qué manera se distingue la educación masculina de la femenina?

Desde hace veinte años más mujeres han estudiado educación que ninguna otra asignatura (8). En términos americanos, ser especialista en educación quiere decir preparar una carrera de maestra, tradicionalmente una carrea compatible con las responsabilidades que proporcionan un marido y niños. Es un empleo que encaja bien con la imagen del ama de casa americana que normalmente pasa cuatro o cinco años en la universidad, se casa y pasa los próximos quince o veinte años en casa con sus niños y que luego, cuando tiene alrededor de cincuenta años, vuelve a trabajar. Después de educación, la asignatura más popular entre las estudiantes norteamericanas es *Home Economics* (economía doméstica). Siempre es difícil definir esta asignatura a un lector europeo porque es una de esas creaciones únicamente americanas que suelen divertir mucho a los no-americanos y sobre todo a la gente no-anglosajona. Ser especialista en economía doméstica quiere decir que uno pasa la mayoría de su educación universitaria siguiendo cursos como «Effective family living», que es algo como «Una vida familiar satisfactoria», o «Alimentación infantil», «Cómo realizar un matrimonio feliz», «Principios dietéticos», «Cómo equilibrar el presupuesto», etc. La economía casera ha resultado ser, en efecto, la glorificación semicientífica de los muchos quehaceres relacionados con el matrimonio, los niños y las comidas (9). El 86 por 100

---

(6) ALICE ROSSI: «The Women in America», *Daedalus* (Spring, 1964).

(7) BERNARD, p. 69.

(8) *Ibíd.*, p. 71.

(9) Más tarde examinamos los posibles orígenes y causas de este fenómeno. Ahora conviene señalar que uno de los pensamientos subyacentes de esta llamada rama de la educación universitaria —la economía doméstica— es enseñar a comprar. Y es más: cuando en «Effective Family Living» una joven aprende que su «family living» será más «effective» si adquiere un n u e v o modelo de nevera,

de los títulos de doctor que se otorgaron en economía doméstica en 1960 fueron a manos de mujeres.

Después de educación y la economía casera vienen ciertas ciencias sociales como sociología y sicología —asignaturas que en los Estados Unidos suelen concentrarse principalmente en relaciones humanas—. Muy pocas mujeres hacen carrera en economía, antropología o incluso historia. Las humanidades —lo que en España se llama «las letras»— son relativamente populares, sobre todo idiomas y literaturas extranjeras. Normalmente se encuentran más estudiantes femeninos que masculinos haciendo estudios graduados en francés, español, alemán, italiano. En cambio, las ciencias físicas y biológicas son casi exclusivamente dominio masculino. Según estadísticas recogidas por el gobierno norteamericano, en 1963 las mujeres componen solamente el 19 por 100 de los abogados, el 7 por 100 de los médicos, el 25 por 100 de los dentistas y el 36 por 100 de los farmacéuticos (10). Eso se debe en parte al hecho de que todas las escuelas graduadas de medicina, negocios y derecho, tienen cuotas no escritas —es decir, no oficialmente reconocidas— del 5 al 10 por 100 para mujeres. No es un resultado muy brillante para la mitad de la población del país más rico y desarrollado del mundo. Esta insatisfactoria participación de la mujer en la universidad es un hecho muy chocante en un país donde teóricamente la mujer está emancipada. Dedicaremos la segunda parte de este artículo a una explicación de esta situación. Pero por el momento continuemos describiendo a la estudiante norteamericana.

Becas. El estudiante americano se encuentra en una situación privilegiada en cuanto a becas. Es posible —aunque no muy corriente— para un obrero que gana 5.000 dólares anuales mandar un hijo bien dotado a Harvard o Radcliffe, porque el niño ha ganado una beca de 3.000 dólares. En este sentido América todavía es la tierra de promisión. Y las oportunidades para las mujeres son casi iguales a las de los hombres. El total porcentaje de mujeres que solicitaron una beca de la National Science Foundation recibieron ayuda: en 1959, el 12 por 100 de los solicitantes eran mujeres y se concedió el 12 por 100 de las becas a mujeres (11). La fundación Woodrow Wilson, que da becas muy generosas para mantener futuros profesores durante sus estudios graduados, da el 25 por 100 de sus becas a mujeres (12). Ese porcentaje no es injusto si se tiene en cuenta que de todos los estudiantes que terminan el doctorado, solamente el 10 por 100 son mujeres.

---

todos los años, o si compra dos batidoras, un cuchillo eléctrico, un abrelatas, etc., no es de extrañar que cuando esa joven se case practique con entusiasmo la filosofía del consumo superfluo o de ostentación.

(10) *Cahiers de Sociologie et Demographie,* París (Oct.-Dec. 1963).

(11) BERNARD, p. 50.

(12) *Ibíd.,* p. 50.

Una encuesta realizada en la Universidad de Chicago en 1963 informa que «las mujeres no tienen ni ventaja ni desventaja especial para sacar becas para los estudios del *Masters* o PhD» (13).

La diferencia más destacada entre la educación universitaria para hombres y para mujeres es la alta proporción de mujeres que dejan los estudios. Entre la edad de catorce a diecisiete años el 94 por 100 de hombres blancos están en algún tipo de escuela y lo mismo ocurre con el 91 por 100 de las mujeres blancas (14). Entre los dieciocho y los diecinueve años el 52 por 100, es decir, la mitad de los hombres siguen estudiando y el 34 por 100 o la tercera parte de las mujeres. Entre los veinte-veinticuatro años, el 25 por 100, la cuarta parte de la población masculina está estudiando, pero solamente el 9 por 100 de la población femenina. Debido principalmente a un aumento sorprendente en matrimonios entre jóvenes, casi *teenagers,* que empezó en 1948, junto con una falta muy extendida de estímulo intelectual, muchas universitarias norteamericanas dejan la universidad a los diecinueve o veinte años y se ponen a trabajar durante cuatro o cinco años, para que sus maridos puedan acabar sus estudios graduados. Una vez empezados los estudios para el *Masters* o el Doctorado, se podría esperar que la proporción de individuos que dejan los estudios sería más o menos igual para los dos sexos, pero no es así. En Radcliffe College, la proporción de mujeres que dejan sus estudios graduados, es decir, los estudios para el *Masters* y para el Doctorado, era un 17 por 100 en 1959 (15); sólo una de cada diez estudiantes matriculadas últimamente recibió el Doctorado. Incluso entre los becarios Woodrow Wilson, cuidadosamente seleccionados, la proporción de mujeres que dejaban los estudios es el doble que entre los hombres. Y casi siempre la razón para dejar los estudios es el matrimonio. Además, la cuarta parte de las mujeres que llegan a recibir el Doctorado dejan luego de ejercer su carrera para ser amas de casa.

La mujer norteamericana actual, en contraste con las americanas de los años 1910-1930, como veremos más adelante, considera que el matrimonio es una institución casi sagrada. Reemplaza y supera a todas las otras instituciones y alternativas. Y tiene que quedarse con el monopolio exclusivo de la vida de una mujer: no puede interferir con ninguna otra obligación seria y profunda —para la mujer, por supuesto—. Todavía no se da el matrimonio en que el hombre deje de trabajar, de pensar o de estudiar, es decir, deje de crecer intelectual y emocionalmente en el momento en que se case.

Examinemos ahora la mujer como profesora. Para empezar, con-

---

(13) *Ibíd.*, p. 51, nota 25.
(14) Esta y las siguientes estadísticas son de BERNARD, p. 68.
(15) BERNARD, p. 58.

viene explicar cómo se nombran los catedráticos en los Estados Unidos. El sistema americano es muy distinto que el español; no hay oposiciones en los Estados Unidos. Hay cuatro etapas en la carrera universitaria: «instructor», «assistant professor», «associate professor» y «full professor» o catedrático. Para nombrar un nuevo miembro en cierta división de una Universidad —por ejemplo, en el departamento de español en la Universidad de Chicago—, normalmente los «full professors» de este departamento se reúnen y recomiendan varias personas a sus colegas, y dentro del departamento mismo se toma la decisión. Por lo general, los «instructors» son jóvenes (entre veinticinco y treinta y dos años) que acaban de terminar o están al punto de terminar su doctorado; para ser «assistant professor» se exige el doctorado, y si quiere enseñar en una buena Universidad, tiene que haber publicado algo. Normalmente se es instructor durante dos o tres años y «assistant professor» por dos o tres más. Los ascensos dependen del número y calidad de las publicaciones, el éxito individual en la enseñanza y, en gran medida, si se cae bien a los otros profesores. Hay mucha movilidad entre los estudiosos norteamericanos, sobre todo entre los jóvenes, y muchas veces un instructor ambicioso e inteligente puede subir rápidamente por medio de cambios frecuentes de universidades. El ascenso de «assistant professor» a «associate professor» es importante, porque por lo general significa que uno ha recibido «tenure» (inamovilidad) en dicha Universidad. «Tenure» quiere decir que el profesor o catedrático puede irse si él quiere, pero la Universidad no le puede echar. Se gana una cátedra alrededor de los treinta y seis o cuarenta años; en casos excepcionales más joven y muchas veces más tarde. Ser catedrático («full professor») significa que se gana el sueldo máximo, que anda alrededor de los diecisiete mil dólares anuales y que disfruta de las máximas ventajas: seleccionar los cursos que se quiere dar todos los años, a qué hora y en qué días. Además, cada siete años, y en muchos casos con más frecuencia, un catedrático tiene un año sabático, es decir, recibe su sueldo normal, pero está libre para hacer lo que quiere: viajar, escribir, descansar, etc.

En 1961 había, como dijimos, casi 2.000 universidades en los Estados Unidos y sus posesiones. Varían mucho entre sí, según la distribución geográfica (por ejemplo, hay 144 en el estado de Nueva York y una en Guan), según su tamaño, tipo de estudiantes, función y, sobre todo, prestigio. Algunas tienen mucho más de diez mil alumnos; otras solamente dos o trescientos. Ciertas universidades son exclusivamene para negros; muchas exclusivamente para blancos; otras, para hombres o mujeres, etc. Una cátedra en una universidad puede representar la cumbre de una carrera universitaria, mientras que en otra puede no significar casi nada. En este momento, en los claustros

de las universidades norteamericanas hay un 20 por 100 de mujeres (16). Este porcentaje es bajo comparado con la Unión Soviética, donde hay un 40 por 100 de mujeres; pero la comparación resulta positiva frente a Europa: en Alemania, Austria y Suiza, 10 por 100 del personal universitario son mujeres; en Francia, 8 por 100, y en Italia, 5,5 por 100 (17). En España el porcentaje no llega a 1 por 100 (18).

Por regla general, las mujeres, o sea las profesoras norteamericanas, suelen estar en universidades de poca calidad y de poco prestigio. En las veinte mejores universidades (Harvard, Yale, Columbia, Princeton, Universidad de California, Wisconsin, Michigan, Chicago, etc.) solamente el 4,7 por 100 de los catedráticos («full professors») en todas las disciplinas eran mujeres, entre los «associate professors»; 10 por 100, entre los «assistant professors», y 10 por 100 y un poco más, entre los «instructors» (19). Un examen detallado revela que solamente en «Economía doméstica» y en «Ciencia bibliotecaria» hay un alto porcentaje de mujeres «full professors».

Estos hechos chocan más si los unimos a otros: en 1959 se hicieron una serie de investigaciones y pruebas a los hombres y a las mujeres que habían recibido el doctorado en varias disciplinas aquel año. Se sometieron a prueba la inteligencia y conocimientos de estos hombres y mujeres en ciencia física, las ciencias sociales, las humanidades, matemáticas y educación. En todas las disciplinas las mujeres, en total, salieron mejor. Además, cuando se comparó sus notas en la segunda enseñanza, las de las mujeres eran más altas (20).

Así vemos que solamente las mujeres más o menos excepcionales, las que tenían mucho éxito como estudiantes, las que fueron alabadas, premiadas, etc., suelen buscar una carrera universitaria, mientras que muchos hombres de inteligencia más mediocre se sienten capaces de sacar el doctorado y ser profesores. Estos datos, junto con muchos otros que se encuentran en el «Informe al presidente sobre las condiciones de trabajo de la mujer, 1963», demuestran que no es su capacidad o falta de ella lo que perjudica a la mujer, sino que son las condiciones fuera de ella misma que impiden su progreso y desarrollo. Algo anda mal cuando a las mismas mujeres que se muestran más inteligentes y más calificadas que sus compañeros masculinos, sólo se les da el 4,7 por 100 de las cátedras en las mejores universidades norteamericanas. En 1954, la Universidad de California, en Berkeley, tenía diecinueve «full profes-

---

(16) *Ibíd.*, p. 73.
(17) *Ibíd.*, p. 51. Citado del International Labour Organization, *Women Workers*, p. 18.
(18) De hecho, hay solamente tres catedráticos femeninos en España.
(19) BERNARD, p. 191.
(20) *Ibíd.*, p. 84.

sors» femeninos; Wisconsin, seis; Columbia, dos, y Harvard, dos (21). El número de catedráticos masculinos en cada una de estas universidades varía entre 150 y 250.

Las razones más frecuentemente citadas por las universidades para no emplear una mujer son bastante obvias: ¿Por qué debemos emplear una mujer si más tarde o más pronto acabará dejándonos si su marido cambia de empleo? O, ¿y qué pasa si queda embarazada? Y también las mujeres raras veces son verdaderas intelectuales; lo que de veras quieren es un empleo bonito para salir de casa unas horas al día; pero lo más importante en la vida de una mujer siempre será su marido y niños. Y como siempre se emplea un profesor —o una profesora— por recomendación del claustro de la universidad, y la mayoría de los claustros de las mejores universidades es masculina, muy pocas mujeres explican en estos sitios.

Si se considera la manera en que está organizada la sociedad norteamericana actual, no cabe duda que una mujer que quiere ser catedrático, esposa y madre encuentra enormes dificultades. No hay permisos especiales previstos para profesoras que vayan a dar a luz; en general, cada profesora tiene que negociar personalmente con su propia universidad. Las casas-cuna son privadas es decir, no estatales, y, por tanto, caras y muy selectivas. Además, normalmente no admiten niños con menos de tres años. Una asistenta cuesta 90 pesetas por hora y una criada que vive en casa alrededor de 3.500 pesetas a la semana; un gasto totalmente imposible para una familia universitaria. Y quizá parcialmente como resultado de eso, sólo la tercera parte de las mujeres con carrera universitaria están casadas. Suelen casarse más tarde de lo normal en los Estados Unidos —a los veintiséis años—, pero más de la mitad de ese tercio que está casado tiene niños, dos por término medio (22). Paradójicamente —o quizá no es paradójico— las universitarias casadas suelen tener más éxito profesional: poco menos de la mitad de las profesoras casadas enseñan en universidades importantes, mientras que solamente un 8 por 100 de las no casadas están en ese tipo de universidades (23).

(21) *Ibíd.*, p. 287.

(22) Conviene mencionar, ahora que se ha comprobado, que una mujer con un compromiso serio fuera de casa suele tener más éxito como esposa y madre precisamente a causa de su carrera. Como esta mujer ha dejado de vivir de prestado a través de su familia, deja a la vez de empujarles a lograr lo que ella no puede hacer y de odiarles un poco porque intuye que tienen una libertad de creación y movimiento que le está prohibida a ella. Ver los trabajos de ROLLO MAY, EUGENE MINKOWSKI y A. H. MASLOW; ejemplo, *Existence, A New Dimension in Psychiatry and Psychology*, ROLLO MAY, ERNEST ANGEL, HENRI F. ELLENBERGER, eds., New York, 1958, y A. H. MASLOW: *Motivation ad Personality*, New York, 1954. DAVID RIESMAN *(The Lonely Crowd)* and ERICH FROMM *(Escape from Freedom)* tratan el tema también, así como BETTY FRIEDAN *(The Feminine Mystique)*, cap. 13.

(23) BERNARD, p. 214.

Un dato importante queda por explicar en cuanto a la condición actual de la mujer estadounidense, y hasta cierto punto es el hecho más significativo. Al examinar la evolución entre 1870 y 1965 de la proporción de mujeres dentro del personal docente universitario asombra encontrar que en 1880 las mujeres eran el 36 por 100 del claustro total (24); en 1930, el 33 por 100, y en 1960, el 22 por 100. En la década de 1920, el 15 por 100 de los doctorados fue obtenido por mujeres. En 1950, sólo el 10 por 100. Informe tras informe demuestra que los años entre 1930 y 1960 representan «la gran reitrada» de la mujer norteamericana de la vida universitaria. Durante las tres últimas décadas la norteamericana se ha refugiado cada vez más en el hogar. En vez de aprovecharse de los adelantos tecnológicos, económicos y, sobre todo, legislativos y sociales ganados en los últimos veinte años, la estadounidense de hoy tiende a despreciar las pioneras académicas del siglo pasado y principios de éste —mujeres que pasaban horas, hasta días, manifestándose en la calle para contribuir a la emancipación de los esclavos, para ganar el voto, el privilegio de hacer huelgas e incluso el derecho de asistir a la universidad. Hoy se considera a estas mujeres pasadas de moda, absurdas, masculinas, agresivas, etc.

En muchos sentidos los años 1890-1920 eran la cumbre del desarrollo de la mujer americana. La moda victoriana de vestirse desagradó profundamente a Clara Bloomer, que fue la primera mujer que llevó pantalones en público. Alice Hamilton luchó muchos años antes de llegar a ser la primera mujer admitida a la Facultad de Medicina de la Universidad de Harvard en 1919. Alice Freeman Palmer y Martha Carey fueron fundadoras y presidentas de Walleslev y Bryn Mawr, dos de los mejores *colleges* femeninos, etc. En efecto, en los años 1920 pareció que la mujer americana estaba a punto de lograr lo que ninguna otra mujer tenía: verdadera igualdad —económica, social y moral—. Pero luego ocurrió algo. Las mujeres dejaron de luchar, de parlamentar, de tomar parte activa en la vida del país. No sólo dejaron de seguir el sendero de las primeras forjadoras de derechos feministas, sino que también rechazaron muchas oportunidades a la igualdad.

¿Y por qué ocurrió eso? ¿Por qué después de dos décadas de feminismo entusiasta dejó de luchar la mujer norteamericana? ¿Qué pasó entre los años 1930-1960 para causar tal fenómeno? Veamos en un momento los antecedentes de la condición actual.

## II. Los antecedentes de la condición actual

Para explicar el gran descenso en el número de mujeres universitarias entre los años 1930-1960 hay que tener en cuenta otros factores

(24) *Ibid.*, p. 73, para esta estadística y las siguientes.

extra-académicos de la sociedad norteamericana. Para empezar, la depresión de 1929 creó una gran escasez de empleos y, como ocurre en todas partes, las mujeres estaban entre los primeros grupos minoritarios que perdían empleos. El clima de inseguridad e histeria monetaria y emocional sólo podría tener un efecto negativo en la evolución de la igualdad económica y social de la mujer. Estados Unidos tardó unos años en recuperarse de la depresión, y justo cuando empezó a sentirse fuerte otra vez se encontró en un mundo al borde del holocausto: primero la Guerra Civil española y luego la Segunda Guerra Mundial. Y en cuanto yo pude averiguar, la vuelta de los soldados norteamericanos en los años 1945 era el momento decisivo en el florecimiento de la nueva mujer «no-intelectual» (25). La vuelta de estos hombres fue acompañada por una precipitación casi inaudita en los Estados Unidos de matrimonios jóvenes. Las mujeres empezaron a casarse a los dieciocho y diecinueve años—más temprano que desde hacía muchas décadas. Y empezó la superproducción de niños, el *baby-boom:* en vez de tener familias de dos o tres niños, lo característico hasta entonces, la norma se convirtió en cuatro o cinco. El número de niños nacidos de matrimonios muy jóvenes, de *teenagers,* en efecto, aumentó en un 165 por 100 entre 1940 y 1957 (26).

Ahora bien. La depresión y los efectos de la guerra fueron, sin duda, muy importantes en la modificación de la sociedad norteamericana; pero los resultados a largo plazo de un hecho histórico son muy a menudo lo que más influye a una nación.

En los Estados Unidos se abrazó la nueva onda de matrimonios juveniles y familias más prolíficas con tanto celo, con tanto ardor que se crearon teorías científicas para apoyarlos, se inventó propaganda para ponerlos más en vigor, y hasta una rama de la sociología se dedicó a estudiar este nuevo fenómeno. La creación de la mística femenina, como lo llama Betty Friedan, es, en parte, si no totalmente, el resultado a largo plazo de la depresión y la Guerra Mundial. Muchos aspectos de la vida norteamericana de los últimos veinte años se combinaron para convencer a la mujer de que su vida sólo podría tener sentido si la definía en términos exclusivamente biológicos. Es decir, se reservó la palabra «femenino» a la mujer pasiva, entregada totalmente a ser esposa y madre. «Anti-femenina», «agresiva», «masculina», «super-intelectual» se convirtieron en adjetivos peyorativos para la mujer americana. Las teorías de Sigmund Freud sobre la mujer eran celebradas con un entusiasmo casi religioso: Freud explicó todas las

(25) Esta es la teoría de Betty Friedan, periodista y autora norteamericana. Ver *The Feminine Mystique* (New York, 1963). Traducción española: *La mística de la femenidad* (Barcelona, Sagitario, 1966). Traducción de Carlos R. de Dampierre con prólogo de Lilí Alvarez.

(26) Friedan, p. 175.

reacciones y estímulos humanos en términos sexuales, y así justificó la separación de las palabras «agresivo» para los hombres y «pasivo» para las mujeres. Desgraciadamente, él aplicó estas palabras al intelecto también. Por eso una mujer activamente intelectual era agresiva, o sea, no-femenina. Y según esta norma, una mujer no-femenina, no-pasiva nunca podría desempeñar bien su destino biológico como madre y esposa, y, por tanto, nunca podría ser realmente feliz. Y pocas mujeres tenían la confianza y coraje de decir que Sigmund Freud, uno de los grandes pensadores del siglo, estaba equivocado en sus teorías sobre la mujer, sobre todo cuando las revistas femeninas, la televisión y la radio difundían esta imagen, o cuando en las universidades daban cursos, como «Vida en familia», «La maternidad feliz», que reforzaron la diferencia entre los fines de los estudios para la mujer y para el hombre. Pocas universitarias podrían escapar a las presiones para casarse joven o enfrentarse con la alternativa: ser un fracaso, verse relegada a los márgenes de la sociedad. Una rama nueva de la sociología, que se llama «funcionalismo» (Talcott Parsons y Margaret Mead, en parte, son quizá los más famosos de esa escuela), vino a ser otra prueba «científica» de lo correcto que era la retirada de la americana a su hogar. Los educadores y los negociantes se esforzaron en vender a la mujer americana un nuevo producto: *Una carrera creativa como ama de casa, Fregar platos puede ser creativo, Cómo hacer a su marido enorgullecerse de su mujer,* etc. El pensamiento subyacente en todo eso es que para ser femenina hay que renunciar a ser un ser humano completo, mientras que ser masculino implica el escoger una carrera y el tener compromisos serios y profundos, además de tener una mujer y niños. Se puede uno preguntar entonces, como hace Betty Friedan (27), si el crecimiento del cerebro humano debilita la feminidad, ¿es que una mayor cantidad de esa feminidad debilitará el crecimiento del cerebro? ¿Exactamente, qué es la feminidad si se la puede destrozar con una educación que enriquece el cerebro, o fomentarla si se atrofia el cerebro?

Aunque en este momento es difícil explicar más precisamente o más detalladamente por qué «la mística femenina» —o sea la creencia que el valor más alto y el único compromiso serio para las mujeres es la plenitud de su propia feminidad, el cumplimiento de su destino biológico— apareció en tal momento histórico, no hay duda que exista. Los Estados Unidos es probablemente el único país donde la proporción de universitarias ha disminuido en los últimos veinte años (28), ha aumentado continuamente en Suecia, Inglaterra y Francia, así como en las naciones nuevas asiáticas, en los países comunistas y en España.

---

(27) *Ibíd.*, p. 163. La traducción es mía.
(28) *Ibíd.*, p. 368.

En los años 1950 una proporción más alta de mujeres francesas iban a la universidad que americanas; la proporción de francesas en las profesiones liberales en los últimos cincuenta años se ha más que doblado. La proporción de francesas que son médicos es cinco veces mayor que en América; el 70 por 100 de los médicos en la Unión Soviética son mujeres comparado con el 5 por 100 en los Estados Unidos (29).

La pregunta lógica es entonces, ¿qué pasa en los Estados Unidos? En efecto, ¿qué pasa en los Estados Unidos? Para que un culto a las funciones tradicionales, no-intelectuales, de la mujer haya penetrado tanto durante dos décadas, muchos elementos de la socidad tienen que tener cierto interés en que las mujeres no tengan las mismas oportunidades que los hombres. Es decir, en crear una sociedad en que la mujer tenga las posibilidades y la seguridad de preguntarse: ¿Quién soy? ¿Qué quiero hacer con mi vida? En cambio, de una manera sutil, a veces poco clara, pero, sin embargo, deliberada, los Estados Unidos parece haber hecho todo lo posible para buscar la salida fácil y asegurar el *status quo* (30). Y en muchos sentidos es más difícil hacerse cargo de este tipo de problema en los Estados Unidos que en otros países, donde no se hace ningún esfuerzo para dar cierta medida de libertad a la mujer.

Una joven americana está acostumbrada a respetar los procesos y fines de la democracia, la libertad y *fair-play*. De muy joven se da cuenta que pertenece al país más rico y poderoso del mundo. Si no es negra, sabe que nunca se morirá de hambre, e incluso aunque sus padres no sean ricos, sabe que puede ir a la universidad. Sabe que puede trabajar de camarera durante los veranos, y con los ahorros ir a Europa, comprar su propia ropa, alquilar un piso con una amiga. Al tener dieciséis o diecisiete años aprende que la legislación americana en cuanto al matrimonio y el divorcio es más favorable a la mujer que en ningún otro país. Pero debajo de esa capa de libertad aparente sabe muy bien que tiene que casarse—y cuanto más pronto, mejor—, o sus posibilidades de pasar su vida como un desterrado al margen de la sociedad son muy grandes. Sabe eso porque junto a la legislación

---

(29) *Ibíd.*, p. 368.

(30) Sería interesante hacer un estudio sobre la economía de los Estados Unidos en los años 1944-46; es decir, el período que abarca el final de la Guerra Mundial y el comienzo de la nueva «mística de la feminidad». Creo que este estudio revelaría que la creación de un nuevo tipo de mujer dedicada exclusivamente a su familia y casa ayudó mucho en la conversión de una economía de guerra a una economía de consumo. Al acabar la guerra acabaron también la superproducción de armas, los contratos militares, etc., y los Estados Unidos se vieron en la necesidad de estimular la economía de otra manera. Las mujeres son en Norteamérica las mayores consumidoras (hacen más del 75 por 100 de las compras). ¿Por qué no utilizar todas las tácticas de la moderna propaganda comercial para convencerlas de que su misión es exclusivamente doméstica y su función social es comprar?

democrática existe la ley extraoficial de que una mujer no puede ser feliz si no quiere, ante todo, ser madre, esposa, ama de casa. Durante más de veinte años la sociedad americana ha jugado cruelmente con la mitad de su población: trae la mujer, como hace con el negro, al umbral de la igualdad verdadera, y luego dice: ¡No! Entrada prohibida. Sois todavía ciudadanos de segunda.

## III. El futuro de la mujer universitaria norteamericana

Ahora bien. ¿Cómo se puede imaginar el futuro de la universitaria norteamericana? Bien conocido es que la naturaleza y los fines de la universidad están inseparablemente relacionados con la sociedad que los ha producido. Una sociedad que no tenga la suficiente confianza en sí misma para permitir que los intelectuales obren con plena libertad es, casi por definición, incapaz de crear universidades de alta calidad. La relación dialéctica entre las estructuras del poder de un país y su desarrollo intelectual es de importancia fundamental. Por tanto, el futuro de la universidad norteamericana y de la universitaria dependen de cómo será la sociedad estadounidense en el futuro.

Se ha dicho mucho que los fenómenos sociales —de progreso tanto como de reacción— están ligados los unos con los otros. Para ilustrar eso, en cuanto a la universitaria americana, conviene hablar un momento del negro en Norteamérica. Muchas de las primeras universitarias norteamericanas, en los años alrededor de nuestra Guerra de Secesión, 1860-1870, unían su lucha por la igualdad con la de los esclavos para su emancipación. Y más tarde, ya entrado en el siglo veinte, mujeres como Vida Schudder, muchos años profesora en Wellesley College, ligó su lucha para entrar en el mundo universitario a la lucha del obrero para crear sindicatos libres y poderosos. Ella, como muchas otras de las primeras feministas, consideró que las mujeres, como los negros y los obreros, eran una minoría que necesitaba unirse para protegerse.

El movimiento nuevo y bastante poderoso que ha habido desde hace cinco o seis años en los Estados Unidos a favor de los derechos civiles de los negros es un acontecimiento de consecuencias trascendentales. Ha hecho muchos avances y sigue creciendo diariamente. También, desde febrero de 1965, cuando el Gobierno norteamericano empezó a bombardear Viet-Nam, un movimiento anti-bélico ha ido manifestándose. Aunque es difícil de decir qué medida de éxito ha o habrá tenido, se puede decir con toda seguridad que ya ha dejado su marca en la sociedad estadounidense. Y como la historia nos demuestra, caso tras caso, que un movimiento progresista casi siempre entraña otros,

quizá podamos ser optimistas en cuanto a la situación de la universitaria americana y la norteamericana en general. Difícil es creer que esos dos movimientos sociales no van a estimular alguna mejora en otros campos.

En un plano más concreto recientemente ha habido dos acontecimientos importantes tocante a la mujer americana: primero, y más importe, la publicación en 1963 del libro ya mencionado, de Betty Friedan, *La mística de la feminidad.* Ha agotado once ediciones en los Estados Unidos y ha sido traducido a cuatro o cinco idiomas. Es el libro más discutido e importante sobre mujer desde que Simone de Beauvoir publicó *Le deuxième sexe* en 1949. El segundo hecho, menos central, fue la creación, en 1960, del Radcliffe Institute for Independent Study (Instituto de Radcliffe para Estudios Independientes). Mary Bunting, la presidente de Radcliffe College, creó esta institución para dar ayuda monetaria a mujeres mayores, casadas y con familia, que quieren seguir con una carrera académica o creadora. Esta institución sólo ayuda a las mujeres que en su juventud eran capaces de empezar una carrera independiente y, por lo tanto, no llega a la gran mayoría. Sin embargo, la presencia de estudiantes femeninas de treinta, cuarenta, cincuenta años en las universidades, puede ser una influencia muy positiva en la formación intelectual de las estudiantes de dieciocho, diecinueve y veinte años. De todas maneras, es un experimento digno de consideración y se espera que otras universidades sigan el ejemplo o hagan algo parecido.

Ante todo, lo que hace falta para mejorar no sólo la situación de la mujer en la universidad, sino de la mujer americana en general, es la creación de una nueva imagen de feminidad que permita que una mujer pueda combinar los papeles de esposa y madre con otros compromisos serios e importantes. Es necesario educar a las niñas —igual que se hace con los niños— para que desarrollen sus capacidades intelectuales hasta el máximo. No basta con decir «soy mujer y, por lo tanto, me quedo en casa». Ahora bien. El peor obstáculo en mejorar la situación de la mujer americana es la mujer americana misma. Hay pocas emociones tan fuertes como la que siente una persona en una postura débil hacia otra que ha dejado de serlo. En la misma medida en que el hombre que es débil e insatisfecho consigo mismo será el último en animar a su mujer a terminar su educación o a realizar su vocación, una mujer que vive de prestado a través de sus niños y marido sentirá resentimiento hacia la mujer que tiene una vida propia.

Pero además de los obstáculos emocionales, digamos, hay otros que la sociedad podría aliviar. En primer lugar, podría haber un fondo del Estado para ayudar a las mujeres, ya madres de familia, que

quieren seguir estudiando o trabajando. Las subvenciones del Estado podrían cambiar la vida de miles de mujeres insatisfechas e, incidentalmente, ayudarían mucho al país. ¿Quién sabe lo que escribiría, inventaría o fabricaría ese potencial todavía no puesto a contribución? En segundo lugar, el problema de las casa-cuna y vacaciones para dar a luz tiene que ser resuelto a escala nacional. Y en tercer lugar, una educación racional y uniforme, quizá llevado a cabo por el Gobierno, sobre los procedimientos del control de la natalidad contribuiría mucho a la liberación de la mujer. Si no se puede planear una familia, es casi imposible que una mujer piense en otra cosa.

He tratado de presentar una especie de esbozo de cómo es la situación de la mujer universitaria en Norteamérica, por qué es así, y he sugerido algunas tendencias que me parece que pueden indicar el camino del futuro. Creo que ha llegado el momento de enmendar la plana a Santa Teresa cuando dijo: «Perdóname, Señor, no soy más que una pobre mujer».

ROBERTA SALPER DE TORTELLA
Harvard University
(U. S. A.)

# LAS MEMORIAS DEL MAR CARIBE

POR

JAVIER DEL AMO

—Sí, bueno, claro, hace calor allá, mucho calor—dice el tío Luis, cruzando las piernas, arrellanándose un poco en el sillón, mirando de reojo a la chica que sale precipitadamente requerida por el novio; sin saludar, sólo un movimiento con la mano, su sobrinita, con quien comió—, no se puede ni comparar con el que hace acá. Allí estamos a cuarenta y cinco grados y decimos que el calor no aprieta.

La chica sale dando un portazo mientras la combustión del puro que le han regalado sigue efectuándose con matemático rigor, un puro habano, háganse cargo, lo tenemos guardado sólo para las ocasiones, un buen puro, un señor puro, pero la ocasión es la ocasión, ¿o no?, y si llega un tío de América no vamos a ser tacaños, debemos rendirle los honores de clase debidos, tú te mereces eso y mucho más, gracias, muchas gracias, a usted... y la ceniza es una ceniza densa, compacta, estructurada y coherente, en cilíndricas capitas, digna de cenicero de plata, donde acabará descansando, buen puro con su humo azul oscuro que llena el aire hasta evaporarse, confundirse con la niebla, las luces sin encenderse y él con los recuerdos —tántos— cuando le preguntan si es tan peligrosa como dicen América.

—Bueno, la pistola siempre en el bolsillo. Y no se fíen de los indios, que los indios son muy traicioneros. Y muy rencorosos: por cualquier niñada le pegan a uno la gran cuchillada. De modo que cuando estábamos con los negocios de maderas yo iba siempre por en medio de la calle. Así no hay modo de que por la espalda, en una esquina. Claro que uno se acaba acostumbrando a todo.

El humo vuelve a eclipsar, a convertir en fantasmas a la madre, al padre soñoliento al que privaron de su sagrada siesta, a la niña a la que la peligrosidad del trópico importa bien poco; a la niña que sube y baja del butacón, incansable —estate quieta, estate quieta que te doy un cachete— y que cuando oyó la palabra «pistola» preguntó si había matado a alguien.

—Y el clima. Allí todo era distinto, una vida dura, muy dura, ¡vaya! Pero había compensaciones. Mucha plata de golpe y meses sin un cobre. Pero bueno está lo bueno, allí pasé dieciocho años de mi vida.

Miró con estupor: a su lado estaba el maldito niño que acabó tirándole de los bigotes, diciéndole «enséñame la pistola», recordando el color que la selva le había dejado, «eres negro, mamá el tío es negro». La nena sube y baja del butacón, enseña las braguitas, sin amigas ahora, molestando. El padre vuelve a bostezar y aunque trate de mostrar interés con los ojos la excesiva rigidez de su rostro le delata.

Cuando llaman a la puerta el tío Luis se sobresalta. Levanta los ojos y deja de hablar de todo eso de que las costumbres que tienen los indios nos sorprenderían, que tienen un sentido del honor que no entenderíamos, lo que es una raza, un pueblo, ambiente y subdesarrollo... porque cruza la bella doncella, abre una puerta, desaparece taconeando en la oscuridad hasta que la puerta se abre de nuevo, «señorita, la profesora», «que pase, María» y entra la tímida mujer de gruesas gafas, recorre las azuladas sombras del puro, hace una imperceptible inclinación de cabeza, disminuyendo la velocidad, reanudando la marcha en la profundidad del pasillo. Silencio.

—Marta, rica, anda, no la hagas esperar.

—¿Qué estudia la niña?—dice tío Luis con algo parecido a una sonrisa, mirando a la criatura como miraría a un objeto desconocido. Pero la madre no es obedecida sino pasado el rato que tarda en buscar a tientas, por la mesita de mármol, el gigantesco mechero de gas con el que enciende el cigarrillo: la llama que prende en el tabaco ilumina un rostro ajado, sin color. «¿Se lo vuelvo a preguntar?», piensa tío Luis a punto de terminar el habano. En la calle suena, como un lamento, la bocina de un automóvil. Repentinamente, con una especie de alegre desesperación, levanta un poco la voz y dice:

—¿Qué estudia la pequeña?—pero ya no hace falta: el piano está rompiendo en dos la tarde, altera la paz del cuñado a punto de dormirse, desacompasado compás, incierta melodía que llena de recuerdos al más pintado, ¿dónde la conocí?, ¿señora, usted formaba canasta con nosotros, hace ya algunos años, en San Juan de Luz?... fijándose un poco, hasta los almendros en flor, ¿cuando tío Luis-niño llevaba bucles y sonreía lo que podía al representante de la primera promoción de fotógrafos?, todos los hermanos bajo la sombrilla, con la aya vikinga...

—Piano, su padre, que se ha emperrado. Pero Marta no transige, ni modo de que aprenda algo. Un gasto inútil, a la niña le falta afición y cuando falta la afición... No sé, lleva tres años con la profesora y está como el primer día... —advirtiendo el tío Luis que tiene otra vez al maldito niño en las rodillas, olor a leche agria, niño bien constituido, gruesa, sólida patilla de nene burgués, facciones agresivas de futuro caballista de Picadero, pómulos de armas tomar, manitas de

matón de colegio rico, nariz ganchuda, no graciosa, que le ganaría el apodo de guapo, allí, erecto, en unas rodillas cansadas —«Señor, ten piedad de mí»—, débiles, flacas, de hombre anciano, tanto bregar por allá, el mar Caribe, señores que no es una broma, dieciocho años...; pues allí le está tirando del lacio y amarillento bigote, escupiéndole la babita en las raídas mejillas, gritándole al oído, aturdiéndole, tanto que tuvo un absurdo miedo de perder la vida en sus manos gordezuelas.

—¡Enséñame la pistola!

—Rober —murmura, implora la madre meneando la cabeza, con el gesto que antecede a la impotencia—, Rober, te bajas o te la ganas.

—Nada, Marta, mujer —miente el tío Luis, aguantándose el dolor del labio superior con una especie de dulce crispación—, sólo quiere jugar.

Al salir Rober corriendo advierten que el papá está completamente dormido. Ronca. Marta, para quitar importancia a este hecho, en sí grave, le da un codazo, descruza las piernas, las cruza de nuevo y al marido que sale del séptimo cielo, restregándose los ojos —«eh, qué, ah»—, le dice cariñosamente, un poco corrida:

—Cielo, despierta, que aunque lleves varias noches sin dormir —...pero el tío Luis no se lo cree, aunque ya es lo mismo, ya nada tiene importancia: no hablará. «Ya no abro la boca.» Pero el marido se siente culpable ante ancestrales costumbres, mueve los labios, se da cuenta de que ha hecho, él, un hombre educado, hombre, eso no se hace, alarga la mano, apura el poso de coñac y le da a preguntar por la situación de los blancos en el país. No digas de esta agua no beberé, tío Luis, porque aunque te parezca mentira, lo olvidaste, se te pasó el resentimiento, a fin de cuentas también tienes ganas de hablar, decir, disimulado por las apariencias dialécticas de las convenciones sociales, que eres viejo, que estás cansado, que el trópico desgasta, aún más: destroza, te pones a ver y, ¡qué más da!... aceptando el nuevo puro con el que su cuñado le compra, habano, sabe usted, un señor puro, digno de un ministro, a fumar por Pascua Florida y pare de contar y ya está otra vez cuenta que te cuenta el odio que le tienen a los blancos, yanquis les llaman allá; en rigor, los indios no son tontos y saben quién amigo y quién explotador, situación difícil, ghettos en aldeas microscópicas y no entre usted en ciertos sitios a ciertas horas porque si no te acuchillan te escalabran. Situación difícil, yo les podría contar muchos casos, algunos especialmente macabros, dramáticos y terribles. Bueno, ello llevaría horas.

—Claro —dice el cuñado-marido dándole palmaditas en el hombro, una cuenta más en el rosario de reparaciones a que se siente obligado por su clase, porque, hombre, dormirse con el tío de Amé-

rica, recién casi llegado a Barajas, su cuñado, tantos años fuera de España, en lejanas y hostiles tierras, el hermano de su mujer, no está bien—, claro, los negros, gente sin cultura, incivilizada...

—Los indios—puntualiza el tío Luis, inciertamente irritado.

—Bueno, los indios, los negros, ¡qué más da! Unos y otros...

Sin embargo, aquel cuñado de bigote perfecto, aún congestionado por la comida sustanciosa, no podía saber que también en ocasiones los indios se portan como héroes..., aquella tarde en el río, con la crecida, cuando había que elegir entre uno y otro porque en la balsa no cabían los dos..., aquel indio empeñado en sucumbir, «no, mi amo», y la balsa era la salvación. También le daban a uno la mujer, ¿no?..., son sus pruebas de agradecimiento, y no crean que lo hacen sin sacrificio, porque no podían comprender aquellas noches con el revólver en la almohada, en el peligroso poblado, amenazado de robo y de muerte, el indio amigo era la única paz, larvaria entrega que era lo único que quedaba, ¿no?, que hay profundos lazos con la gente capaz de todo, y aquella noche, asediado por los mosquitos, para colmo ni luna y a cada ruido montando el arma, «amito, duerma», decía aquel indio amigo que no durmió en toda la noche, inquebrantable centinela con el ojo abierto, como las liebres, en cuclillas, el machete cruzado, ya que todo era miedo, como si en esa fortísima sensación se condensaran paisaje nocturno, enjambres de insectos, calor y fiebres, la selva ardiendo en sombras.

Porque, en aquel momento, a ver qué quedaba de civilización y de recuerdos del Viejo Continente, los cuñados, y la líbido del pandilleo de los matrimonios en costas azules, primeras comuniones bañadas en chocolate derramado..., quizá la madre... Y en la puerta no tenías más que llamarlo y entraba enseguida el centinela de la inestable paz del tío Luis que, con paz oriental, con sagrada escriturística paciencia escuchaba el telófono sonar en el pasillo.

—Perdona, Luis, un momento —decía su hermana levantándose. Ah, vaya, todos: «perdona, perdona»; el perdón se transmite por vasos comunicantes. Se había hecho en derredor una oscuridad total. Las tardes de invierno así son.

«Es Milita», decía la sombra de su hermana al marido. «Ah», dijo éste, bostezando y bostezando. De pronto, como movido por un resorte, le dijo:

—Tú estabas en la costa, ¿no? ¿En la misma costa?, al lado del mar.

—Sí, al lado del mar. El mar Caribe—Se calló. Vaya si era bonito ver el mar, de noche: llegaba hasta su casa la vaharada salada y penetrante de los embarcaderos que jalonaban la costa, el quejido eterno de las olas al morir, esa honda sensación de encrucijada de tiempos que es la proximidad del océano y las lucecitas de los pescadores como

estrellas caídas del cielo sobre la inmensidad de rumor y mareas. Por aquella época había bebido bastante.

Y el cuñado se levantaba para hacer pis, «perdona», hasta que se quedó completamente solo. Luego, borrón y cuenta nueva, pero sí que bebió mucho por aquella época. Recorrió lo que era envolvente tiniebla. Hay que comprender a un hombre en una situación así. Dio con el recibidor, andando como un ladrón. Hay que comprenderlo: las grandes esperas, uno se siente solo, muy solo. La puerta, las calientes y alfombradas escaleras. Son horas de incertidumbre y por eso se bebe, para olvidar. El silencio de las calientes y alfombradas escaleras de caracol, la calle.

Para comprenderlo hay que haberlo vivido. Las farolas que eran el soporte de la noche recién prendida de los tejados.

El centelleo de los coches, las grandes avenidas. Además, mire usted, hay momentos en que uno está tan harto de todo, no sé cómo explicárselo a usted, malos ratos en los que o se bebe o se muere.

Javier del Amo
Ayala, 5, 4.º
Madrid-1

# POEMAS

POR

## BALTASAR ESPINOSA

*Dedico estos poemas a mi mujer,*
*a mis hermanos,*
*a mis amigos de plaza.*

Y como si no le bastara el mal y el tormento de una muerte que ya le estaba vecina, quiso hacer, como si dijéramos, vigilia de ella y morir antes que muriese, o, a mejor decir, morir dos veces, la una en el hecho y la otra en la imaginación del mismo.

F. LUIS DE LEÓN

### MAS DE TODOS Y RESPUESTA

Expía su culpa el solitario
con él mismo. «Este es tu fruto», dice.
«Jamás nadie podrá
librar igual batalla.
Acepta el precio que dispongan
o dispones. Oyete cansar
en la noche, la vigilia
desesperante, el ingrato recuerdo inolvidable».

¿Quién hurtó las horas
que hoy no vuelven?
¿Cuándo en el mar —los arrecifes
visitados de temprano, entre el solar
levantamiento— repetirá alguien
la prodigiosa primera maravilla?

Nada
de esto
ya pertenece al solitario, que vive, sí,
pero robado, y que no atina
a reclamar, no sabe.

¿Porque, dónde, dónde
preguntar, y a quién, si cada vez
la sombra vuélvese más suya,
más de todos y respuesta?

*Madrid, 3-64*

## ES EL AMOR

«Cúmplese la historia, los menesteres
son sencillos, como antaño».
Es el amor. Flotando
está en el aire. Parecería que toma forma
y bulle,
nube,
oliente alrededor y bueno.

«Sobre todas las cosas la infancia,
lo venidero, este mismo presente
que de verdad me alienta».
Ahora saldrá a mirar cómo los campos siguen,
cómo el tarajal humilde
sigue, cumpliendo en su propia pequeñez
el asignado oficio.

Es el amor y toma cuerpo.
Lo siente él
entre las venas, puro surtidor,
llama quizás, donde
ganando
va y se pierde.

*Madrid, 7-64*

## AB INITIO

Y piensa hoy
qué mirarán los ojos
que él ya no mira, dónde

la pupila
vivísima,
tanto amor que había,
la dilatada feria del vivir
de aquellos días,
los volteadores lienzos enemigos.

Qué gran panadería, tahona,
qué útil molleta:
mejor no vimos nunca.

Todo se amasa aquí;
humilde panadero, la levadura
corre, finge
deshacerse
entre sus manos, se va y traiciona.

Pero mirad el pan,
el viejo fruto del rescoldo.

Aún queda. Probad.

No está en sazón
pero probad.
Será su propia sangre
la masilla, y robaréis
con él
lo que anda lejos, aquello del principio.

*Kiel, 4-65*

## POETICA

Todas
las palabras
son
una palabra.

Todos
los gestos
que inútilmente anduvo trazando
desde siempre
un sólo gesto.

Todo
el amor,
uno,

*Madrid, 4-65*

## LAS DERROTAS

Cierra la puerta.
Afuera el mundo queda
y en su pobreza
se sabe muy dejado.

Cumplido tan temprano, en el mirar
traslucen las derrotas, los muchos desengaños,
el vendaval que llaman vida.
Esta es su única victoria:
decirse a solas que es un sueño,
que todo
es un gran sueño
y que mañana despertará dormido, ya de veras.

*Madrid, 2-66*

## VERA MAÑANA

«Siete
años
dejados atrás, en el azar
del viento;
aquello
que fue lucha, amor, locura
irrepetible,
en el recuerdo queda
muy borrado».
Así verá mañana, sabiendo bien
cómo se engaña.

*Madrid, 5-66*

## CIEGO ESPEJO

Y el mar, y el viento
y la memoria.
(APÓCRIFO)

«La misma mar
levanta
sutil navaja pendenciera, atroces
vientos
que aquí entrega
aquel solar de agua
hoy transparente.»

Así, su gran verdad
devuelta en estos rizos, diario salitre,
ciego espejo
donde dobla triste oficio.

*Las Palmas, 8-66*

## EL MORADOR SIN FECHA

El Todopoderoso me lo dio y el Todopoderoso me lo arrebató.
(*Libro de Job,* I-20)

El débil signo
entre otros muchos nada dice, o sólo
a él
pues bien podría sentarse
que él lo hizo.
Los mutilados bronces, el frío desorden
de los hierros
otrora tan solemnes,
los nombres,
fechas,
retratos
derribados,
¿qué otro testigo tienen
sino olvido?

*Madrid, 9-66*

## YA NO TRABAJA EL VINO

Ya no trabaja el vino éste
como ayer:
más bien desnuda
su pobre corazón, lo deja frío,
se cambia en tolva
que no avisa, amargo embudo donde cruza.

¿Qué fue del grande y claro
río de vida
que aupara el joven pecho, la fiel chicha?
¿Por qué
no ayuda ya, no es bueno?
¿Lo que sostuvo
así maltrata, aleja?

A buen seguro
se ha vuelto inhóspito zaguán,
mezquina, dura acequia,
amigo
traicionero.

*Madrid, 10-66*

## CON SU CUERPO

También se ha perdido su paga.
(TEÓCRITO: *Idilios, Segadores,* 42)

No es su lugar, no
la gran
húmeda
peña
que
hermosa, irrumpe,
sube
desde el mar,
donde hoy trajina.

No, no es tierra ésta
de gaviotera algarabía, aquélla
rica en jarcias, arrecifes,
fogatas clareando
nocturnos pescadores, lentos barcos.
Mas, ¿quién podría negarle
el cruento precio de tanta errada, torpe, inútil
la de extranjero siempre [servidumbre,
aún en sí mismo?

¿Quién
si cobran fijo,
jamás fianza, si abona con su cuerpo
todo el viaje?

*Madrid, 1-67*

## LA FRIA COMPAÑA

«Fue en los navíos
donde tú más lloraste, y bien que te dolía».
Es cierto
cuanto dice: el plomo
del celaje, la fría compaña
del agua
con el agua, y nada humano cerca
y la ebriedad perdida,
el único sustento en mala veda,
todo así, todo otro tanto,
urdiendo todo la emboscada.
«Fue en los navíos», repites,
y qué eres pues
sino otro barco, otro
peor,
de singladura errante, sin atraque, el ancla
hacia [devorada, derecho
el desguace.

*Madrid, 3-67*

Baltasar Espinosa
Profesor Waksman, 8, séptimo, letra C
Madrid 16

# APROXIMACIONES A SENECA

POR

RICARDO MOLINA

SEMBLANZA DE SÉNECA

El estudio de Séneca ha constituido un tema ininterrumpido en la bibliografía no sólo histórico-filosófica, sino literaria, desde hace 1.900 años. Raro es el aspecto de su obra que no ha sido analizado, interpretado, discutido minuciosamente. Contribuyó a ese interés mantenido el atractivo polémico del filósofo cordobés, su personalidad, verdaderamente inquietante desde cualquier perspectiva que se la considere.

Hay en Séneca una enorme fuerza contradictoria. El político, el poeta, el filósofo, el dramaturgo, el magnate, el científico, pugnan muchas veces en el misterio de su personalidad humana. De ahí la diversidad de retratos que ha inspirado. Muchos le son adversos y otros tantos favorables, cuando no fervorosos. En ningún caso neutros o indiferentes. Porque Séneca es apasionante. Los denuestos casi equilibran las alabanzas. Son incesantes. Parten de Calígula y llegan hasta mi amigo Juan Aparicio. (Yo «sentí» durante casi treinta años como Aparicio: Sólo acertaba a ver las flaquezas humanas del filósofo cordobés. Hoy, he superado aquel «sentimiento» por un «conocimiento» más justo. Con sentimientos no se puede, en rigor, juzgar seriamente. Las mismas debilidades e inconsecuencias de Séneca nos lo hacen más amable y cercano. Y por otra parte ni son tantas, ni tan graves, que no admitan defensa. El propio Séneca fue su mejor abogado.) Ya sabemos que San Agustín lo tachó de hipócrita, B. Russell de usurero, y no pocos de «político». (Es divertida esta acusación que prolonga un famoso punto de vista de la perdida *Politeia* de Diógenes Kuon, a través de la versión tertulianesca y agustiniana del Estado, que identifica al político con una modalidad *sui generis* del vividor, el egoísta, el esquilmador de ovejas pacíficas.) Tales reproches pecan tanto de injusticia como de ignorancia y, en todo caso, no restan grandeza a la personalidad filosófica de Séneca, como no rebajan ni la usura ni la astuta hipocresía la grandeza política de un Luis IX de Francia o de un Fernando el Católico de España.

Séneca defendió el derecho del hombre a disponer de su propia vida. Hermosas páginas sobre el tema se encuentran en el tratado *De Providentia.* ¿Qué de extraña su muerte? Podría decirse que el suicidio fue en la antigüedad la «muerte filosófica» por excelencia. La nómina de filósofos suicidas es impresionante. Jacobo Burckhardt ha tratado la cuestión en *Historia de la cultura griega* (t. 2, «Para el balance general de la vida griega»). No debemos exigir a Séneca una ejemplaridad cristiana. Nadie afeó a Sócrates su muerte, ¿por qué hemos de reprochársela a Séneca? El hecho es el mismo, aunque diferentes las motivaciones.

Los que juzgan incompatible el Séneca político con el filósofo, confunden la actitud cínica con la estoica. Séneca alegó en numerosos pasajes el derecho del filósofo a intervenir en la vida política, para lo que invoca en *De Otio* (2 y 4) la autoridad de Zenón de Kitium, y en el libro IV de *De Tranquilitate Animi* (1 y 6) expone su sana teoría de que «la acción de un hombre de bien no es nunca ociosa».

Para conocer y comprender correctamente a Séneca hay que considerarlo en el cuadro conjunto de las circunstancias sociales y culturales de la época en que le tocó vivir; hay que situarlo dentro del contexto espiritual del estoicismo y del pensamiento en general de su tiempo, pues no es posible comprender ni valorar aisladamente su pensamiento.

Séneca fue pensador de una «Escuela», y aunque su actitud respecto a ella haya sido muy especial, incluso heterodoxa en ocasiones, no puede entenderse su filosofía como no sea referida al *corpus* doctrinal del que forma parte. Los conceptos —clave del senequismo— son estoicos. Tensión, alma, representación comprensiva, razón, inclinación, destino y mundo se corresponden perfectamente con tonos, pneuma, fantasía, cataléctica, *hegemonikon, heimarmene* y cosmos, del estoicismo griego.

Séneca se mostró fervoroso adepto de la Stoa, pero no incondicional y pasivo, porque pensaba que debía ponderarse el respeto a la tradición. En la Carta a Lucilio número 86 búrlase de que todas las escuelas de sabiduría descubriesen que ya Homero profesaba sus ideas. Y en la 80 es aún más explícito: *Non ego sequor priores? Facio, sed permitto mihi et invenire aliquit et mutare et relinquere. Non servio illis, sed assentior.* El filósofo se reserva la libertad de tomar, modificar, rechazar. Su asentimiento no debe confundirse con la servidumbre.

El hecho de su vinculación esencial a la Stoa no significó, por tanto, una clausura a otras escuelas filosóficas. Bebe con abundancia en Platón y Aristóteles; está abierto a las corrientes populares religiosas

del siglo I y es sensible a la sugestión del *Dios Cósmico,* divulgado por el tratado seudoaristotélico *De Mundo* (que estudió magistralmente en nuestros días Festugière en su gran obra *La Revelation d'Hermes Trismegiste).*

Sintió Séneca la atracción de Epicuro, bienamado de los poetas, de su doctrina física y de la *philía,* y admitió con Posidonios la eficacia de la Mántica y el valor de la Astrología, atacada por Lucrecio.

Los influjos cínicos son patentes: Muéstralos su obra y el fin de su vida. Después de aquel aciago consejero de la muerte que se llamó Hegesías, nadie recomendó el suicidio con tanta elocuencia ni entusiasmo como Séneca. Y las diatribas cínicas de Bion de Boristhenes constituyen, según E. Brehier *(Chrysippe et l'Ancien Stoicisme),* el precedente de su estilo sentencioso.

### SÉNECA, FILÓSOFO REPRESENTATIVO DEL ESTOICISMO

Proponer a Séneca como modelo de filósofo estoico pudiera significar novedad. No para el común de las gentes en las que persiste la tradicional imagen del filósofo de tal modo identificada a la del estoico que ambas valen por especies intercambiables. En el inquieto mundo de las minorías nuestra proposición tal vez pudiera juzgarse atrevida, porque abundan los que destacan con insistencia la posición autónoma, a veces irónica, del pensador cordobés respecto a la supuesta escuela estoica.

En realidad, el estoicismo no se definió como el epicureísmo por un *corpus* doctrinal, ni por una relativa fidelidad a ese *corpus.* Fue una filosofía en perpetuo devenir, lo que no obsta la existencia de un marco general ni el denominador común de su carácter sincretístico *(vid.* E. Brehier: *Chrysippe,* Ed. P. U. F. París).

No puede dudarse la aceptación del marco general del estoicismo por Séneca, cuya filosofía sólo en él es correctamente inscribible, pero se ha opuesto el eclecticismo frecuente de nuestro filósofo a la estoica integridad que, en consecuencia, se discute a su doctrina.

Tal punto de vista no puede ser más inconsecuente, pues ese eclecticismo senequista es precisamente un rasgo cien por cien estoico. El integracionismo patente de Séneca estaba respaldado por gloriosas tradiciones del *Pórtico* y el esfuerzo integrador del cordobés es una manifestación de pura cepa estoica.

Séneca centra y domina el período romano difundiendo su pensamiento en una prosa atenta a la frase esculpida, pero no concisa y oscura como la de Chrysippo, sino abierta, reiterativa y en cierto as-

pecto mnemotécnica. En efecto, esos pensamientos expuestos en bella frase cincelada son extraordinariamente aptos para ser aprendidos de memoria y hasta para filtrarse en el pueblo y circular junto a las máximas y refranes que forman la cultura oral, ágrafa o folklórica. Por esta peculiaridad, accidental en parte, del estilo de la prosa de Séneca algunos humanistas, como Grimal, no han visto en nuestro filósofo más que un divulgador, punto de vista a todas luces injusto y limitado.

## El debate sobre el hispanismo de Séneca

No es tarea propia de historiador ni de filósofo determinar si es correcto interpretar a Séneca como un español del siglo I de nuestra era. Esta empresa parece más afín con la *Antropología cultural,* flamante ciencia florecida en Estados Unidos sobre base sociológica y etnográfica anglo-francesa. Pues, propiamente, no se trata de un mero problema histórico, sino antropológico, que afecta a todas las dimensiones sociales.

Creo que los historiadores se han dejado arrastrar ingenuamente por una serie de prestigiosas convenciones cuya finalidad no es otra que una noble pero acientífica idolatría patria. Resulta hermoso y confortante creer que España es un *continuum* de dos mil años por lo menos, y que Séneca fue casi tan español como Santa Teresa o nosotros mismos.

Ni España ni Europa son categorías geográficas. Estimar a Séneca español es algo romántico, antropológicamente indefendible. Europa, según historiadores contemporáneos de la talla de Arnold Toynbee y Christopher Dawson, nace de un Estado renano, la Lotaringia, eje político medieval, con su polo septentrional en el mar del Norte y meridional en el Mediterráneo.

Ortega y Gasset interpretó justamente al Imperio Romano como una prefiguración de Europa. Esta posición parece equilibrada. Entonces, lo justo sería interpretar al ciudadano romano en calidad de pre-europeo. Tal criterio, aplicado al caso de Séneca creo que puede ser esclarecedor y ayudar a situar las cosas en su sitio que en este caso es un justo medio histórico.

Para mí tan difícil de determinar como la hispanidad de Séneca es la cuestión del «estoicismo» español. Creo que se ha aceptado demasiado a la ligera que los españoles seamos estoicos. Lo primero que se da por un hecho consumado es que por el solo hecho de nacer español se es estoico, como si un carisma especial nos configurase a todos *ab ovo.* Luego encuentro que el concepto de estoicismo nos va tan mal

como a un santo dos pistolas, si recordamos que somos un pueblo movido por las pasiones. Fío muy poco de las fáciles caracterizaciones genéricas que se llaman «psicología de los pueblos», y de las que es típico exponente el libro superficial de Madariaga, *Ingleses, franceses y españoles*. Pero el apasionamiento que a veces adquiere tono extremo de furia española parece ser un rasgo universalmente constatado. Ahora bien, el hombre estoico es el polo opuesto del apasionado. ¿Cómo armonizar el apasionamiento español con la actitud estoica?

De la sobriedad hispánica habría mucho que discutir. Sobrio es el que se contenta con poco, pero no el que tiene que contentarse a la fuerza, a causa de la pobreza y miseria en que vive. ¿Qué es lo que fue el español, sobrio o pobre? Pues no es lo mismo. Respecto a las clases ricas que usaron con parquedad de su riqueza, ¿qué decir? Habría que averiguar si tal sobriedad no se confundía con la usura y la codicia.

## El genio antitético de Séneca

El dualismo genial de Séneca, hombre con dos vertientes supremas, la filosófica y literaria, se manifiesta en el trasiego de una a otra esfera de su producción. Su teatro se nutre de la filosofía. Su obra filosófica es explanada en formas estilísticas propias de un gran creador literario. El influjo del poeta en el filósofo ofrece tentadoras perspectivas al análisis. El historiador del estoicismo, Paul Barth, ha señalado con tino ciertos caracteres estilísticos de la prosa filosófica de Séneca. En efecto, es evidente que desarrolló el todo con prolijidad y las partes con rigurosa economía. Séneca, desbordado en el conjunto, represa, en cambio, la frase. Su discurso, muchas veces excesivo, está compuesto de una suma de parvedades. La tensión de la prosa senequista nace del doble movimiento de dilatación y contracción que la anima.

Otro rasgo patente es el habilísimo juego de antítesis que estremece sus escritos. Toma un pensamiento trasegado y archicomido y lo transforma por obra y gracia de la antítesis en otro de apariencia totalmente nueva y en el que la enunciación cobra un relieve especial. Acaso tras la antítesis literaria se esconda un hábito de pensar pugnativamente. Acaso a Séneca le mueva por esas fórmulas su vocación pedagógica. La oposición de contrarios, el juego violento de luz y sombra y el vigoroso claroscuro tienen la virtud de destacar figuras, perfiles o ideas. La oposición es altamente pedagógica por su manifiesta virtud de grabarse profundamente en el espíritu, esto es, por su propiedad mnemotécnica.

Como Peguy, fue Séneca maestro en el arte de variar al infinito una simple oración. Con frecuencia da vueltas y más vueltas al mismo pensamiento poniendo al servicio de la idea su rico vocabulario y su admirable dominio de la retórica.

Mas, aunque el retoricismo provenga de la escuela paterna, no debe estimarse a nuestro filósofo como un simple epígono o continuador de su padre. El ilustre historiador de Roma Carcopino critica despiadadamente las «Controversias» de Séneca el Retórico, exponiendo en una muchedumbre de casos los defectos que le achaca. Es curioso comprobar que en multitud de referencias dispersas por sus obras, el hijo parece estar de acuerdo con Carcopino. Lo que constituye el más claro índice de su reacción contra el «tipo de retórica» representado por el Séneca de las «Controversias» y «Suasorias».

## El debate en torno a la opulencia del filósofo

Cínicos y estoicos se preocuparon en la antigüedad por la cuestión de los bienes materiales. En el primer período del estoicismo hubo una casi unanimidad en desestimarlos. El sabio, encastillado en su irreductible interioridad, debe despreciar riquezas y honores. La indiferencia por los bienes externos asegura la tan deseable «vida beata» o feliz. Por cierto, que hubo quien completó el severo principio abstencionista diciendo humorísticamente que si la carencia de bienes externos produce la «vida beata», su posesión es causa de una «vida beatísima». Según este último dictado, la vida de Séneca es plenamente calificable de beatísima, porque fue superlativamente rico, lo que le valió el reproche de sus contemporáneos y también de la posteridad.

Muchos creen que el poeta y el filósofo auténticos deben vivir en la pobreza, despreocupados por las cosas del mundo exterior, haciendo de ellos ascetas de las musas y del pensamiento, y alegan ejemplos ilustres (un Cervantes, un Villón, etc.) en favor de su esquinada tesis. Olvidan que si Góngora o Francis Thompson fueron pobres, Goethe o André Gide vivieron en la opulencia, como nuestro Séneca.

El tema no ha dejado de tratarse y, a veces, presenta interesantes aspectos en que la ironía se mezcla a la recriminación. Es así como un filósofo contemporáneo, Bertrand Russell, escribe en su *Sabiduría de Occidente* que el subido interés de los préstamos de Séneca a Inglaterra, en aquel tiempo provincia romana con el nombre de Britania, provocó nada menos que una rebelión provincial de protesta. Séneca ha pasado a la historia, para muchos, con fama de interesado prestamista. Yo no conozco datos biográficos fidedignos que justifiquen

esa fama y Bertrand Russell no aduce prueba alguna a la acusación de la *Sabiduría de Occidente,* ni especifica tampoco fecha ni circunstancias de la insurrección británica; cosa que podía muy bien haber hecho con una nota o una simple referencia bibliográfica. No obstante, creemos en la seriedad del filósofo inglés y no dudamos que tendrá justificado fundamento.

Sería injusto atacar a Séneca porque era rico o negar sinceridad a su obra porque su ideal filosófico tenía en poco a las riquezas materiales. Séneca propuso —para él y para los demás— un «hombre ideal» de tipo estoico. Pecaríamos de absurdos exigiéndole el cumplimiento en su propia personalidad de ese ideal. Los ideales rara vez encarnan humanamente. Séneca fue un hombre que trabajó afanosamente, con flaquezas, caídas y éxitos espirituales, por acercarse a un tipo ideal de filósofo. Y desde el seno de la opulencia y del poder debió serle una empresa verdaderamente ardua. Por eso tiene nuestra simpatía.

## La monarquía del sabio y la realeza política

Alguien, desconociendo las íntimas vinculaciones del estoicismo y de los estoicos a la política, juzgó la actividad política del filósofo cordobés un episodio incoherente; más aún, una transgresión, una contradicción con los ideales preconizados por su filosofía. Pero no significó nada de eso, porque el estoicismo fue desde Zenón, su fundador, una filosofía interesada en los problemas teóricos y prácticos de la política. El ideal monárquico de los estados helenísticos era tributario del pensamiento político de los estoicos. Y como vemos en Séneca, la ejemplaridad universal del «Sabio» incluye el arquetipo más acabado del «rey ideal». Todo sabio es un rey. Todo rey es una imitación, o deberá serlo, del sabio, porque sólo él consigue que la razón reine sobre las pasiones, realizando, gracias al ejercicio de la filosofía, una monarquía interior, un reino psicológico regido por el orden racional, que es reflejo del cósmico. El sabio es rey autárquico. En sus tragedias, Séneca celebra al sabio-rey, infundiéndole un contenido ético-psicológico.

Todo rey es semblanza del sabio. De hecho, las cortes helenísticas de Pérgamo a Alejandría vieron al estoico intervenir en los asuntos del Estado en calidad de consejero de los monarcas e inspirador de su política. Recordemos como ejemplo del «compromiso» político del estoicismo la actitud de Panecio respecto a Scipión.

Los estoicos, muy aficionados a las homologías, asimilaban el Estado al ser humano, y éste, al cosmos. El oficio del rey lo equiparaban al

de la razón, y los estratos sociales, con sus actividades, tendencias y apetencias, los comparaban al mundo de los impulsos y pasiones. De ahí que el rey ideal coincida con la imagen ideal del sabio.

Séneca, profundamente compenetrado con las doctrinas de Panecio y formado en un profundo conocimiento de la «politeia» estoica, sabía que recorrer la escala político-social del *cursus honorum* no contradecía su posición filosófica, sino que armonizaba con ella. Se le pueden reprochar graves errores. ¿A qué político no? Acaso sus mayores pecados fueron el optimismo un tanto gratuito y la excesiva confianza, pero también la debilidad y la transigencia hasta el último extremo. La retirada de la vida política del filósofo sabe a desengaño y frustración. La torre de marfil filosófica no le libró de los golpes imperiales. Sin embargo, significó una brillante y fecunda etapa creadora. Séneca buscó y encontró en la filosofía el consuelo que el hombre de Estado necesitaba. La filosofía le ayudó a vivir y a morir. En tanta flaqueza y en tanta grandeza hay cordial ejemplaridad para todos los hombres, que pueden ponerse a Séneca por modelo. Pues nunca perdió nuestro filósofo por completo la monarquía de sí mismo. Eso lo demuestra la dignidad de su muerte. Ni dejó por un momento de estimar a la filosofía como morada propia y radical, en la que se hizo fuerte, estoicamente fuerte, frente a los duros ataques del destino.

## El viajero y el geógrafo

Séneca no fue propiamente un viajero, pero conoció directamente gran parte del Imperio romano y aun realizó un largo viaje oriental fuera de sus límites. Además escribió hermosas páginas sobre el viajar. Como siglos más tarde Quevedo, proclamó la inutilidad de los viajes para cambiar nuestra vida. Si nosotros mismos no cambiamos, es superfluo ir de un sitio a otro. No hay transformación humana que no tenga su origen en el interior del hombre.

El desdén senequista por los viajes nos recuerda también las amargas páginas despreciadoras de aquel estoico del romanticismo que se llamó Alfred de Vigny. En su *Journal d'un poète,* Vigny se pronuncia contra los viajes, subrayando su inutilidad y proclamando su vanidad. Nada más interesante que el mundo del espíritu.

Una vez más, Séneca, contradictoriamente, fue un viajero notable. Los países más lejanos que visitó fueron Egipto, donde pasó años de juventud, y la India. Sabemos poco de esta última peregrinación. La India estaba entonces de moda. Séneca escribió un relato perdido de su viaje por el misterioso país que siglos antes había tentado a Ale-

jandro. De la influencia espiritual que el contacto con la tierra y los hombres indios ejerciera en su pensamiento se ha escrito poco. El estoicismo revela, sin embargo, vagas analogías con diversas concepciones religiosas hindúes. Su teoría del «fuego constructor o creador» («Pyr technikos») y la reabsorción periódica del cosmos en el fuego originario en cada «Ekpirosis» o conflagración cósmica, recuerdan aspectos teológicos y cosmológicos del bramanismo, así como la sobriedad y *apatheía* estoicas nos traen al pensamiento la actitud de Buda.

No se limitó Séneca a viajar sólo. Durante su valimiento político en la corte de Nerón patrocinó y envió una famosa expedición a Africa con el importantísimo objetivo de buscar las fuentes del Nilo, el río sagrado egipcio a quien la tradición hacía descender absurdamente del cielo.

No es extraña esta faceta del genio senequista. Fue nuestro filósofo un espíritu ávido de conocimiento y raro el dominio científico o intelectual en el que su múltiple actividad no dejase huella.

No han llegado a nosotros sus obras completas como creyeron hasta hace poco muchos especialistas del estoicismo, tal Paul Barth en su conocido tratado *Los estoicos.* Gran número de escritos filosóficos y científicos del pensador cordobés se perdieron. Entre ellos, los que relataban sus experiencias de viajero que probablemente fueron de inspiración a la vez geográfica, etnográfica y naturalística.

## El gran poeta lírico difuso

El genio de Séneca se caracterizó por ser como un diamante tallado en numerosas facetas. Al que sin prisa ni prejuicios se engolfe en la lectura de sus obras, gratas sorpresas le están reservadas. Confesamos que no fuimos nosotros ese lector ejemplar, porque antes de ponernos a leer y a estudiar a Séneca íbamos ya mal predispuestos por juicios adversos. Pero el conocimiento directo de nuestro filósofo nos hizo rectificar pronto aquel prejuicio que, de prestado, llevábamos. El valor y el atractivo de Séneca son incalculables. Por todas partes irradian. Bien lo supieron Descartes y Shakespeare; bien lo supo Montaigne.

Hay en Séneca un gran poeta lírico, como hay un naturalista dotado de más rigor científico que ninguno de sus contemporáneos latinos.

El poeta lírico queda difuso siempre en su vasta e incomparable obra. De carácter propiamente lírico se le atribuyen unos cuantos poemas. Parece que en su juventud escribió bastantes epigramas. Los manuscritos le asignan tres, pero los filólogos creen que conservamos unos setenta.

Mas no es preciso —como en Chateaubriand, en Jean Paul o Miró— el lenguaje en verso. Hay lirismo excelso en sus tragedias y lo hay también en tanta admirable página de prosa. Incluso en los tratados que prometen ser más áridos, de pronto surge, como por encanto, poesía. Ahí están la descripción de la agonía del barbo (que admiraba a Ramón Pérez de Ayala) en el libro segundo de *Naturales Quaestiones,* o el prodigioso relato de la genealogía del espejo que hubiera cautivado a Borges. Ahí están las conmovedoras confidencias que salpican las *Epistolae ad Lucilium.* También en la *Apokiloksintosis* pueden espigarse fragmentos. Ciertos temas le son predilectos. Tales la brevedad de los bienes terrestres, la inocencia de la Edad de Oro mítica, la fatalidad de la muerte, la autonomía espiritual del sabio. Pero Séneca es poeta describiendo el arco iris o una tormenta, el vuelo de un águila o el encanto del retiro. Muchos de estos fragmentos tuvieron ilustre descendencia literaria en la Edad Media y Renacimiento. Sin ir más lejos, de Séneca procede el *Mimus Vitae* o comparación de la vida humana con una pieza de teatro. Aunque la idea proceda originariamente de Platón, que la apuntó en las *Leyes,* fue Séneca quien la desarrolló, influido, según Curtius, por las «diatribas» de los cínicos. Recordemos el ancho estuario de *El gran teatro del mundo* calderoniano, donde el insigne tema senequista desemboca. No se puede leer a fondo la obra de Séneca sin descubrir a cada paso al lírico. Qué mal juzgó Menéndez Pelayo a nuestro escritor... Ahora recuerdo aquella delicada lección de hidrografía terrestre del libro segundo de *Naturales Quaestiones* que, estoy seguro, sirvió de incitación a Gabriel d'Anunzzio en sus *Laudi* para escribir aquel canto a las fuentes, que empieza:

*Vario sabor tienen las aguas,*
*según las tierras que cruzan...*

## Visiones apocalípticas

El mito del eterno retorno tiene hondas raíces en el hombre, como ha demostrado brillantemente Mircea Elíade. Una de sus formas cultas fue la teoría de los ciclos cósmicos o «grandes años» de la filosofía estoica. El mundo, según la Stoa, fue antes de ser ahora y será después de haber sido. Cada período cósmico constituye un «Gran año». Su duración era calculada en 9.000 años solares aproximadamente. (La idea parece de origen iranio, según Frye. Vid. *La herencia de Persia.* Editorial Guadarrama. Madrid, 1965.)

El fin del mundo actual tendrá lugar no en forma catastrófica,

sino lenta y gradual, hasta convertirse en fuego y adquirir entonces su máxima expansión. Es la *ekpirosis* del estoicismo.

La doctrina apocalíptica de la Stoa pasó a Séneca, que la desarrolló a su modo en *Naturales Quaestiones* y la utilizó con fines éticos en algunas de sus *Consolationes.*

El desarrollo de tal doctrina adquirió en Séneca carácter literario, no por debilidad del pensamiento ni por pobreza doctrinal, sino por la calidad y prolijidad de los pasajes consagrados a describir en tono épico la conflagración universal. Ignoramos si, acaso por influjo oriental, probablemente bíblico o babilónico, aparece el diluvio en las páginas apocalípticas de las *Naturales Quaestiones.* Este mundo perecerá, según Séneca, por el agua y por el fuego. La presencia del agua puede tener, en efecto, origen en las cosmologías asiáticas. Las influencias bíblicas gravitaban por aquella época en Roma.

Un poeta tan romano como Ovidio las manifiesta en los primeros versos de las *Metamorfosis,* en opinión de actuales estudiosos de su obra.

Lo cierto es que la primera etapa de la *ekpirosis* será paradójicamente, según Séneca, un diluvio universal en el que «la misma tierra se desleirá y correrá en estado líquido». *(Nat. Quaest.,* L. 3, cap. XVIII, XIX y XX.)

El catastrófico cuadro que describe revela más al gran poeta que al filósofo, puesto que choca incluso con la doctrina oficial estoica de la *ekpirosis* paulatina.

La pintura senequista del diluvio universal es monumental y hace pensar en el «Juicio final» de Miguel Angel y otras apocalípticas visiones de la pintura.

Páginas de antología acreditan a Séneca poeta en prosa de tan potente fantasía como la del autor de *La leyenda de los siglos* o *El lebrel del cielo.* La descripción del diluvio, escrita en la vejez, revela una potencia creadora genial y una sorprendente vitalidad literaria. Diríase que, como a Hugo y a Whitman, los años vividos no hicieron sino aumentar la fuerza del genio creador de nuestro filósofo.

## Séneca, trágico

Parece ser que hay un potente desequilibrio entre la fama y el valor real del teatro de Séneca. Su fortuna fue excepcional. Las diez tragedias del cordobés son las únicas que nos quedan de toda la producción latina, que se ilustró con nombres tan distinguidos como los de Enio, Pacuvio, Accio, Vario y Ovidio. Además, el teatro griego no

fue conocido hasta época contemporánea, y entonces se iniciaron los ataques a Séneca, como el de Pierre Brumoy, que para enaltecer el teatro griego negaba todo mérito al latino. Pero aun entonces encuentra Séneca defensor en Lessing, que escribe ex profeso un ensayo sobre las tragedias latinas llegadas a nosotros bajo su nombre («Von den lateinischen Trauerspielen, welche unter dem Namen des Séneca bekannt sind», publicado en *Theatralische Bibliothek*). El teatro moderno europeo surge entre los siglos XV y XVI bajo el influjo soberano del senequista. Calderón, Shakespeare, Corneille, Alfieri, son descendencia del dramaturgo hispano-romano. La influencia dramática de Séneca acaso sea la más extensa y profunda que registra la historia literaria. Sus héroes introvertidos, sus pasajes líricos, verdaderos recitativos que marcan muchas veces el climax dramático, engendraron personajes tanto shakesperianos como claudelianos. La estructura de los dramas de Séneca se define por el abusivo desarrollo del «canticum» a expensas del «diverbium»; por eso, el soliloquio predomina sobre el diálogo. Incluso los pensamientos entran en el juego (los pensamientos de un personaje que, de hecho, no habla). Los defectos de Séneca son los del teatro romano: gusto por la crueldad, la truculencia, la ampulosidad. Las tres cosas alcanzan su máximum en sus tragedias.

A mí, poco aficionado al teatro, no me cautivan. Lo que me subyuga son precisamente sus defectos, que encuentro hechiceros. En ciertos pasajes desmesurados, hinchados por marea de imágenes, surcados por una gran tempestad sádica, se anuncia a Shakespeare, al Victor Hugo de la *Leyenda de los siglos*, al Claudel de *L'Echange*, a Browning...

## La contradicción, drama íntimo de Séneca, según G. Papini

La obra póstuma de Giovanni Papini, titulada *Juicio final*, discute a nuestro filósofo. En este libro, un tanto abrumador, comparecen a juicio bandadas de personajes, que «come i gru van cantando lor lai». Entre más de 550 protagonistas, sólo figuran 12 españoles, Séneca entre ellos, en el «Coro de los filósofos». Los otros españoles que merecieron el honor de aparecer en el «Juicio» de Papini son: Alfonso el Sabio, Felipe II, el infante don Carlos (su hijo) y Carlos V, pertenecientes al grupo de los «reinantes»; en los «políticos», Rodrigo Maldonado y el inquisidor Torquemada; Miguel Servet, entre los «crueles»; Sánchez de Carrión, entre los «sacerdotes»; Rubio, entre los «rebeldes», y Lope de Aguirre, entre los «asesinos y ladrones», cuando su verdadero puesto hubiera sido entre los «locos».

Séneca, interrogado por un ángel, tiene que responder a la difícil cuestión de hasta qué punto conformó su vida con su doctrina. Un antiguo esclavo y confidente del filósofo, Cleón, contesta por él. La respuesta es una larga acusación en la que se nos presenta a Séneca a una luz absolutamente desfavorable, como uno de los hombres «más ambiciosos, ávidos y falsos de su tiempo», «famélico de poder, de riqueza y de fama»; en resumen, como un consumado «comediante de la virtud».

La contradicción entre sus doctrinas morales y su vida es puesta de relieve briosamente, apelando a episodios vergonzosos de su vida pública y privada. Séneca aparece como un redomado hipócrita. Su intervención en la vida pública del Imperio adquiere matices sombríos. Todo conspira a presentarlo como una figura nefasta. Se le acusa de complicidad en el envenenamiento del emperador Claudio y en el asesinato de Británico; de cómplice, también, por su póstuma apología; de la muerte de Agripina, su protectora.

En la esfera de la vida privada se le reprocha su adulterio con Livia, Livila, hermana de Calígula, y de traidor a Nerón, por figurar entre los miembros de la conjura de Pisón. Lujuria, traición y senil ambición de poder son, textualmente, la cifra de su vida privada.

¿Y qué decir de su obra filosófica? Ella no fue, según Cleón, otra cosa que un «manto de su avidez de placer, de riqueza y de dominio». Hasta la originalidad se le niega. Sus doctrinas no son más que un «galimatías ecléctico reunido picoteando en las obras de la sofística helénica».

¿Y su teatro? Ah, mejor sería no tocar el tema. Aunque más original que su filosofía, no es otra cosa que expresión de su crueldad personal. Sus tragedias, «tejidas de espantosos delitos y manando sangre, muestran que en el preceptor de Nerón había una fantasía digna del discípulo, peor que neroniana».

Esta estampa de Séneca no podía haber sido más completa. Reúne en mosaico de escándalo cuantos ataques se infligieron al maestro cordobés en el transcurso de veinte siglos. Y en la acumulación de reproches, vislúmbrase una cierta fruición y complacencia.

Pero hay que ser justo con Papini, tan amigo de «boutades» y piruetas, porque la defensa que de sí mismo hace el filósofo es, aunque menos elocuente que el ataque de Cleón, altamente conmovedora. Séneca acepta en bloque, humildemente, la avalancha de culpas que le achacan. Y ya en tal humildad reconocemos al Séneca «saepe noster» de los padres de la Iglesia. Sin rebajarse a discutir ni a excusar las miserias que se le imputan, formula su suerte que fue «la misma que la de todos los hombres de pensamiento y de pluma». Confiesa que en él hubo dos hombres

muy distintos uno del otro, pero ambos sinceros y compatibles: el pensador y el hombre ordinario, corriente, el hombre de la calle. El pensador, dice, es un hombre superior al corriente; un ser casi sobre-normal, sobre-humano, un super-hombre. Que en un mismo ser coincidan alternativamente ambos no entraña hipocresía ni doblez. Ese dualismo es el que explica la contradicción entre vida y doctrina en el filósofo. Contradicción no es doblez, sino tragedia, de la que él tuvo conciencia y sufrió por eso más que nadie. Las tentaciones mundanas pueden a veces más que las verdades morales, aunque se crea en ellas sinceramente. Su gran pecado se llamó «debilidad» por no haberse decidido a vivir en sabio retiro del mundo y sus tentaciones, rodeado de libros y en honrada pobreza. Su esperanza suprema y suprema justificación será que el bien promovido por sus escritos compense un día males causados por sus flaquezas.

## La muerte del filósofo

La imagen más popular de Séneca es la que lo muestra, al final de su agitada existencia, recostado en un baño, moribundo, o muerto ya, con la cabeza lacia, caída hacia atrás, entre afligido coro de familiares y discípulos.

La estampa del filósofo antiguo halla acaso representación en esta muerte del maestro, no tan voluntaria como pudiera parecer, puesto que ya estaba, virtualmente, condenado a ella por Nerón. Séneca ofició de reo y verdugo a la vez. Que estaba bien dispuesto a seguir viviendo lo demuestra el apasionado trabajo entre los años 62 y 64, en que escribió sus dos obras más extensas e importantes: la *Naturales Quaestiones* y las *Epistolae ad Lucilium*. Cuando no se ama la vida, tampoco se ama el estudio. El desinterés es en tal ocasión total.

Diríase que nuestro filósofo estaba abocado a ese trágico fin. En sus escritos no cesó de hacer la apología del suicidio, prueba de la clemencia de los dioses que nos dejaron esa puerta por la que escapar a la tiranía del destino y derecho inalienable de todo ser humano, cuya libertad a disponer de sí mismo ningún estoico discutió.

Pero hemos señalado el valor representativo de la muerte de Séneca. Al hacerlo, hemos pensado en la muchedumbre de filósofos griegos que antes de él pusieron fin voluntario a su vida. Y hemos pensado también en aquel infausto pensador llamado Hegesías el Cínico, llamado en la antigüedad el «Consejero de la muerte», porque en su obra, perdida, recomendaba celosamente el suicidio. El fue, en cierto modo, precursor de Séneca. Respecto a los filósofos suicidas, la lista sería

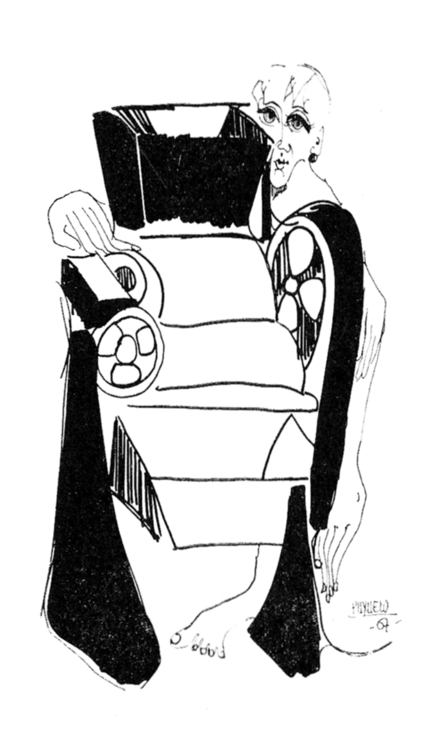
numerosa. La mayor parte de ellos se suicidó en edad avanzada y víctima de enfermedad incurable. El método más frecuentemente utilizado fue dejarse morir de inanición. Así murió Zenón de Citium, por ejemplo, fundador de la Stoa.

Otros tuvieron una muerte poco seria, como el alegre Epicuro, que, según la tradición, prefirió morir ingiriendo una dosis mortal de vino natural.

No faltan los ahorcados tampoco... El fenómeno no pasó desapercibido al gran historiador de la cultura griega Jacobo Burkhardt, que en uno de los «Apéndices» de su magna obra trata la cuestión con abundancia de ejemplos que no agotan, sin embargo, la estadística dramática de filósofos grecorromanos que se dieron a sí mismos muerte voluntaria.

En el caso de Séneca —y de los estoicos en general—, el suicidio no se justifica filosóficamente dentro del contexto de su sistema. Entraña una estridente contradicción, toda vez que identificaban el Destino o «Eimarméne» con la Providencia o «Pronoia», y ésta es expresión de la benevolencia y la racionalidad de los dioses. Escapar al orden cósmico es, desde el punto de vista estoico, un acto irracional, y como tal, ilícito.

Ricardo Molina
Avda. de Granada, 19
Córdoba



HISPANOAMERICA A LA VISTA

# FIGURA Y SIGNIFICACION DE ALFONSINA STORNI

POR

ETELVINA ASTRADA DE TERZAGA

La aparición de Alfonsina Storni en las letras americanas es un suceso definitorio que juntamente con Delmira Agustini, vate de la lírica moderna, es un anuncio de la poesía de sensibilidad femenina dentro del siglo actual, imponiéndose como mentora de la emancipación de la mujer.

En el pensar de Ricardo Rojas «dio a la poesía femenina temas que se inspiraron en lo misterioso del sexo con expresiones dignas de la técnica más avanzada de su tiempo». Idéntica actitud de la emancipación de la mujer en el siglo XVII adoptó otra escritora, Sor Juana Inés de la Cruz, la bella Décima Musa de Méjico, como la definieron sus críticos.

La poetisa uruguaya Delmira Agustini y Alfonsina Storni son las que inician la plena libertad de formas en la poética de principio de siglo. Las dos profundamente líricas; cantan con vehemencia lo erótico: Delmira sensual y a veces impúdica con un amor más carnal, y Alfonsina celebrando más la pasión que aquélla. Entre ellas, Juana de Ibarbourou con su sentido panteísta, equilibrando la efervescencia de los sentimientos, cantando al amor con una fuerza saludable. Luego, Gabriela Mistral, legándonos su inquietud mística, su sentimiento humanitario. Ellas hacen una sola voz nueva, honda y dramática; desligada del tecnicismo tradicional, uniéndose en un ritmo universal.

Pasión y amargura refleja la obra storniana. Su hijo Alejandro Alfonso Storni, en el prólogo de la Antología publicada por Eudeba en el año 1961, nos dice: «Luchó desde pequeña a brazo partido con la existencia», «tenga el lector la seguridad que poco le debe al azar y mucho a su energía y coraje indomables la posición que alcanzó».

Alfonsina Storni nació el 29 de mayo de 1892 en Salla Capriasca, aldea del cantón ticcino en Suiza. Al regreso de Europa, sus padres se radicaron en San Juan. Fueron dueños de la primera fábrica de soda y hielo de esa provincia, como también los primeros fabricantes de cerveza. Paulina, su madre, fue una mujer hermosa, mundana, con talento musical, en cuya casa reunía lo mejor de la sociedad de aquel entonces.

Su padre fue un hombre taciturno que dejó recuerdos imborrables en la sensibilidad de Alfonsina.

Desde muy niña supo del ademán ciego del destino. Radicados en Rosario, ayuda a su padre en el «Café Suizo», que instala; trabaja también en costuras a domicilio y en un taller de gorras. En 1907, desempeña por primera vez un papel en *La Pasión,* representada por la Compañía de Manuel Cordero. Más tarde, con José Tallaví, realiza una gira teatral por la República. Esta actividad le permitió ponerse en contacto con las obras del teatro contemporáneo y clásico. Al regresar, después de un año de actuación, abandona definitivamente el teatro. Se establecen en Bustinza. Al año siguiente, o sea, en 1909, Alfonsina se traslada a Coronda; allí inicia sus estudios en la Escuela Normal Mixta de Maestros Rurales.

Cuenta diecisiete años. Para poder subsistir trabaja de celadora en esa misma escuela. En 1911 inicia su carrera docente en la Escuela Elemental número 65 de Rosario. Publica sus primeras colaboraciones en *Mundo Rosarino* y *Monos y monadas.* En Rosario conoce al padre de su hijo.

Por ser aquel ambiente limitado y de prejuicios, deja el empleo y emprende su viaje a Buenos Aires. Lleva una maleta pobre, unos libros de Darío y sus poemas. Fue una época de lucha y de amarga prueba, en la cual la mujer, por su situación de inferioridad, se veía obligada a frustrar su destino en las grandes empresas estatales que no permitían casarse a sus empleadas, fomentando de ese modo las uniones ilegales o la esterilidad.

Inicia su lucha: trabaja de cajera en una farmacia, luego en tareas administrativas en la tienda «A la Ciudad de Buenos Aires», y en un momento de desesperación intenta emplearse como doméstica. Resuelve esta situación en la firma Freixas Hermanos, casa importadora de aceites, como «corresponsal psicológica». Allí, «clavada en un sillón», entre máquinas de escribir con la «canción de teclas», escribe su primer libro de versos, del cual nos dice: «Un pésimo libro de versos. Dios te libre amigo de «La inquietud del rosal», pero lo escribí para no morir».

Alfonsina Storni sufrió de soledad y críticas por ser valiente, sincera y libre de prejuicios, que sólo se acurrucan en aquellas «opacas almillas».

*Defendió lo suyo como una loba:*
*Yo soy como la loba.*
*Quebré con el rebaño*
*y me fui a la montaña*
*fatigada del llano.*
*Yo tengo un hijo fruto del amor, amor sin ley*

*... Yo soy como la loba, ando sola y me río*
*del rebaño. El sustento me lo gano y es mío*
*donde quiera que sea, que yo tengo una mano*
*que sabe trabajar y un cerebro que es sano.*
*El hijo y después yo, y después... lo que sea!*

La obra alfonsiniana podríamos dividirla en dos partes. La primera, que data de 1916 y 1920, con *La inquietud del rosal* (excluido por la autora de su Antología), *El dulce daño, Irremediablemente* y *Languidez.*

*Ocre,* que data de 1925, y *Poemas de amor,* de 1926, constituyen el puente entre la primera época y la segunda, que corre desde 1934 a 1938; comprende dos libros *Mundo de siete pozos* y *Mascarilla y trébol,* más los poemas añadidos e incluidos en *Antología poética.*

En relación con la historia de la poesía americana, su primera época, en el sentido temporal que señala Federico de Onís, es posmodernista y la segunda vanguardista. Los primeros libros de poemas de Alfonsina Storni poseen un deje de cinismo, ironía, rebeldía y amargura que obedecen a sus circunstancias biográficas. Las contradicciones temperamentales le impidieron profundizar sus búsquedas, las que estuvieron demoradas por una actitud polémica frente a las circunstancias que le tocaron vivir. «En sus primeros poemas la vida es concebida como hartura de sensuales goces, que el espíritu no se atreve a rechazar», nos expresa Graciela Peyró.

La pasión femenina se reduce a enfrentamientos con el hombre, es la batalla del amor; la mujer enemiga y deseada; sometida a las tenazas del patriarcado: «Con mayúscula escribo tu nombre y te saludo, / Hombre, mientras depongo mi femenino escudo / en sencilla y valiente confesión de derrota. / Omnívoro: naciste para llevar la cota / y yo el sexo, pesado como carro de acero, / y humilde (se delata en función de granero).

La actitud sincera y auténtica de Alfonsina Storni tiene una significación de rebelión contra las limitaciones sicológicas, eróticas, económicas y sociales de la mujer de aquellos tiempos. Ha buceado los mundos interiores de una manera dolorosa y alucinante y por ello fue calificada de erótica. «Cantó con pureza las exaltaciones espirituales y físicas», expresión acertada de la escritora María Rosa Oliver, al definir la personalidad de Alfonsina en sus palabras de despedida en la *Recoleta* como homenaje póstumo. Julio Noé en su estudio sobre la poesía de Alfonsina nos expresa: «había nacido para amar en libertad de alma y cuerpo, con pagana alegría y terneza de mujer dócil, pero su alerta inteligencia habíale prevenido contra el hombre, «amo del mundo», cuyos impuros deseos mancillan los sentimientos más hondos».

Su primer libro *La inquietud del rosal* lleva un prólogo de Julián Lastra y fue publicado gracias a Félix B. Visillac, quien lo lleva a la imprenta de Manuel Calvello. Sale una tirada de quinientos libros por quinientos pesos. Es un libro con motivos líricos, de inmaduro romanticismo y con razón excluido por la autora. Respecto al mismo nos aclara Nicolás Coronado: «En definitiva... es el libro de un poeta joven y que no ha logrado aún la integridad de sus cualidades, pero en lo futuro ha de darnos más de una valiosa producción literaria.»

Tres años más tarde de la aparición de este libro, Luis María Jordán, en la revista *Nosotros,* recalca: «El amor tiene por la poetisa una predilección infernal... La señorita Storni es el más valiente de nuestros poetas del amor, diciéndonos sin antifaces ni medios tonos todo lo que sufre y espera aquella desnuda alma salvaje..., esta fuerte mujer de nuestra raza que nos dice, en bravos versos extraordinarios, lo que nosotros mismos desearíamos decir todos los días.»

Años más tarde, en 1927, con motivo del estreno en el Cervantes de Buenos Aires de su obra de teatro *El amo del mundo,* la cual bajó del cartel a los tres días por no gustar, Alfonsina Storni publica un magnífico artículo de defensa titulado «Entretelones de un estreno». Son importantes sus palabras, pues definen su posición definitiva ante la época social del siglo XX: «Pero lanzada a la corriente de la vida, como la mayor parte de las mujeres de las ciudades modernas, a la conquista del diario puchero, añorando siempre la protección del ala masculina, que deserta, porque en la dura lucha por el centavo que caracteriza al siglo, apenas si tiene energías para protegerse a sí mismo», y agrega más adelante: «Sospeché, viendo la evolución total de todo lo que informa la vida y contemplando la ética de Europa y Asia revolucionadas, que el concepto de la moral femenina va a evolucionar también, y que convendrá buscarle vías nobles y ordenamientos prudentes a lo que en lenguaje corriente podríamos llamarle los «frenos rotos».

Su valentía y su pluma le granjearon la amistad de toda aquella pléyade que se agrupaba en la revista *Nosotros,* a la cual se incorpora en el año 1916, y que no dejará hasta el final de su vida.

Cabe destacar que fue la primera mujer que dio un nuevo rumbo a la vida intelectual femenina, inaugurando por primera vez la costumbre de asistir a los banquetes que se les ofrecía a los escritores; ejemplo de ello es el agasajo a Manuel Gálvez por el éxito de su segunda novela *El mal metafísico.*

Tuvo Alfonsina una predilección por las amistades intelectuales masculinas. En estas tertulias la recordaron como la maestrita que publicó su primer libro y luego como una de las poetisas más destacadas del país. También cabe señalar, como caso único de las letras femeninas,

su popularidad, pues no había adolescente que no llevara bajo el brazo sus poesías de amor o recitara de memoria sus poemas.

En el año 1917, Alfonsina Storni recibe el premio anual del Consejo Nacional de Mujeres por el *Canto a los niños*. En ese mismo año le organizan sus amigos un recital en el teatro Minerva. Recita sus primeros poemas. La platea costaba solamente 60 centavos.

En 1917 la nombran maestra-directora del colegio Marcos Paz. Allí comienza a escribir su segundo libro, *El dulce daño*. Cumple tareas de catalogación de libros y enriquece sus conocimientos. Le escribe a su amigo Julio Cejador: «Todo lo que he hecho hasta ahora es, pues, más obra de mi propio instinto que de mi cultura que no he tenido tiempo ni calma para ensanchar a mi gusto. Por otra parte, mi naturaleza sana, pero delicada, me obliga a medir mis tareas y contener mis esfuerzos.»

Con motivo de la aparición de este libro en 1918 el grupo de la revista *Nosotros* la agasaja. Hablaron Giusti e Ingenieros.

En ese mismo año comienza a colaborar en *Atlántida*, y se retira de su empleo por un agotamiento nervioso que se repetirá muchas veces durante su vida. El Consejo de Educación la traslada ascendida, pero reteniendo su cargo anterior a pedido de la comisión directiva. En 1918 también se desempeña como celadora en la escuela de Niños Débiles del Parque Chacabuco. Da clases de declamación en ambientes modestos; en el gremio del partido socialista de Lavanderas Unidas. De esa época data su poema popular: «Tú me quieres blanca», recitado en todas las academias.

Su libro *El dulce daño* comprende varias partes. La primera sin denominación abarca dos poesías: «Así» y «Este grave daño»: «Este grave daño que me da la vida / es un dulce daño, porque la partida / que debe alejarme de la misma vida / más cerca tendré.» La segunda parte la tituló «Ligeras», dedicada al doctor Joaquín V. González. Consta de los siguientes temas: Sábado, Primavera, Dime, Capricho, etc. «Dulce tortura» es uno de los poemas más bellos:

*Polvo de oro en tus manos fue mi melancolía;*
*Sobre tus manos largas desparramé mi vida;*
*Mis dulzuras quedaron a tus manos prendidas;*
*Ahora soy un ánfora de perfume vacía.*
*Cuánta dulce tortura quietamente sufrida,*
*Cuando, picada el alma de tristeza sombría,*
*Sabedora de engaños, me pasaba los días*
*Besando las dos manos que me ajaban la vida!*

La tercera parte, «Los fuertes motivos», está dedicada a Juana de Ibarbourou. Destacaremos el poema «¿Qué diría?», en el cual desborda su juventud y disconformismo por lo cotidiano:

*Decidme, amigos míos: la gente qué diría*
*Si un día fortuito, por ultrafantasía,*
*Me tiñera el cabello de plateado y violeta,*
*Usara peplo griego, cambiara la peineta*
*Por cintillo de flores, miosotis o jazmines,*
*Cantara por las calles al compás de violines,*
*O dijera mis versos recorriendo las plazas*
*Libertado mi gusto de comunes mordazas?*
*¿Irían a mirarme cubriendo las aceras?*
*¿Me quemarían como quemaron hechiceras?*
*¿Campanas tocarían para llamar a misa?*
*En verdad que pensarlo me da un poco de risa.*

Los poemas de *El dulce daño* son amorosos, profundos, a veces inquietos e intrascendentes, filosóficos y amargos. Giusti lo juzga expresando: «Hay en *El dulce daño* hojarasca a brazadas, pero entre ella encontramos versos, estrofas, composiciones enteras, cual sólo puede escribirlas un verdadero poeta.»

De cada poema suyo surge la imagen de su alma, confesiones de su personalidad y de sus estados emotivos tan ricos y contradictorios:

*Vivo dentro de cuatro paredes matemáticas.*
*Alineadas a metro. Me rodean apáticas*
*Almillas que no saben ni un ápice siquiera*
*De esta fiebre azulada que nutre mi quimera.*
*Gasto una piel postiza que la listo de gris*
*(Cuervo que bajo el ala guarda una flor de lis,*
*Me causa cierta risa mi pico fiero y torvo,*
*Que yo misma me creo para farsa y estorbo.)*

Como no faltó quien lanzara una envenenada censura a su libro, colocó un prólogo en la segunda edición aclarando entre otras cosas: «en arte no hay otra impureza que la atribuida por la insuficiencia intelectual y hasta oral del profano».

Alfonsina Storni aparece en esta obra definida. Los temas antilíricos desaparecen y los adjetivos comunes. «Sufrió de un amor malogrado —afirma Julio Noé—, y ese su sufrimiento le inspiró algunos de sus mejores poemas, pero domeñó su sentir con el desdén y la ironía. En *El dulce daño,* su juventud se mostró confiada y serena. Aún creía en el amor venturoso y luchaba por desvanecer sus tristes presentimientos.»

Aparece el tercer libro, *Irremediablemente,* dedicado a su hermano menor con estas palabras: «Hildo, hermano mío... Mi piel quemando tiene olor a tu piel...» En la última página encontramos una confidencia: «Este libro es hijo de un momento de suma desazón y fue escrito en dos meses, enero y febrero de 1919.»

Para comprender su vida y obra tendremos que recurrir también a

la correspondencia, muy importante por cierto, que mantuvo con su amigo Julio Cejador: «Mi tercer libro de veras lo escribí en dos meses. Así salió; sus versos son como los panes que se sacan de un horno arrebatado. De vez en cuando se salva un panecillo que no está ni crudo ni quemado... pero sólo de vez en cuando...», y agrega: «Esta vida mía puede ser explicación de brusquedades, contradicciones, saltos repentinos que se advierten en mis libros. Los dos primeros han sido escritos a ratos perdidos entre tareas abrumadoras que me han impedido todavía serenarme, completar mi cultura, hacer una sosegada obra de arte.» Esta reflexión nos refleja su desazón, preocupaciones y lucha interior en una permanente vigilia. Su modestia y su conciencia crítica jamás le permitieron sentirse segura de sí misma: «sufro achaques de desconfianza hacia mí misma. De estos achaques la voluntad sale mal parada, me echo a dormir, sueño. De pronto la fiebre me posee y lo olvido todo: en estos momentos produzco, publico. Y el círculo de estos hechos se prolonga, sin variantes, sobre la misma espiral...». «Es que las mujeres nos cuesta tanto esto. Nos cuesta tanto la vida. Nuestra exagerada sensibilidad, el mundo complicado que nos envuelve, la desconfianza sistematizada del ambiente, aquella terrible y permanente presencia del sexo en toda cosa que la mujer hace para el público, todo contribuye a aplastarnos.» Este meduloso epistolario de Alfonsina Storni trasunta su espíritu crítico en una nueva y revolucionaria concepción de la sensibilidad femenina frente a la vida y el arte, pues pensé que este siglo es justamente «el siglo de la mujer».

Su libro de poemas *Irremediablemente* posee la misma estructura que *El dulce daño*. Sus partes son: «Alma desnuda», «Momentos humildes», «Momentos amorosos», «Momentos selváticos» y «Momentos tempestuosos».

En 1919, es decir, en el año de su publicación, Luis María Jordán, en la revista *Nosotros,* le dedica a Alfonsina Storni un artículo. Entre otras cosas expresa: «Con la señorita Storni puede hablarse sin eufemismos, ya que ella misma nos da ejemplo de claridad en el decir, en las viriles y armoniosas estrofas de su verso, en las que la autora pone y dice todo, sin importársele un comino de la entrelínea, del comentario malicioso y miserable del público asustadizo. Bien es cierto que este poeta no escribe para ser leído por las *jeunes filles* en los largos estíos de las medias tardes, sino para hombres apasionados y violentos que hayan mordido la vida alguna vez, con la misma ansia que se muerde el corazón de una fruta madura. Su Pegaso es un potro entero que no conoce la sumisión indolente y servil de los establos...»

Su goce de crear y sentir lo hallamos en las palabras con las cuales abre su libro *Irremediablemente:*

*Me vienen estas cosas del fondo de la vida:*
*Acumulado estaba, yo me vuelvo reflejo...*
*Agua continuamente cambiada y removida;*
*Así como las cosas, es mudable el espejo.*
*Momentos de la vida aprisionó mi pluma,*
*Momentos de la vida que se fugaron luego*
*Momentos que tuvieron la violencia del fuego*
*O fueron más livianos que los copos de espuma.*
*En todos los momentos donde mi ser estuvo,*
*En todo esto que cambia, en todo esto que muda,*
*En toda la sustancia que el espejo retuvo,*
*Sin ropajes, el alma está limpia y desnuda.*
*Yo no estoy y estoy siempre en mis versos, viajero,*
*Pero puedes hallarme si por el libro avanzas*
*Dejando en los umbrales tus fieles y balanzas:*
*Requieren mis jardines piedad de jardinero.*

Alfonsina Storni no intentó realizar una lírica trascendental o pertenecer a escuelas filosóficas, sino que fue una creadora de su propio lenguaje, exenta de reminiscencias latinas, francesas o inglesas. Nada poseía postizo o prestado. Se pertenece en sus imágenes singulares, ejemplo de ello son estas estrofas de su poema «Miedo divino»:

Estamos tan solos, amado, / tan solos, / Que todo lo entiendo porque soy, / la Noche, la Sombra, la Vida, el Silencio, / la Paz y el Amor.» O aquellos otros versos que reflejan su alma salvaje y recia, humilde y torturada: «No detendré la Muerte ni torceré la Vida. / Mi palabra, mi acento, no tendrán consecuencia: / Por muy alta que sea, será errada mi ciencia. / Está bien. Me es lo mismo la muerte que la vida.

El poeta peruano Héctor Cuenca señaló la importancia de su obra: «Alfonsina representaba con Jorge Luis Borges la más robusta expresión poética argentina. El maestro Lugones ya estaba en otro sitio, el sitio de las consagraciones definitivas.» «Sus libros desaparecían de las librerías tan pronto se editaban. Se la admiraba, se la quería. Pero Alfonsina estaba decepcionada de todas las cosas del mundo, su vida era de prematuras cenizas y la muerte rondaba ya sobre aquel corazón sin tempestades.» «Pobre, pero digna en pobreza, ganaba lo suficiente para vivir, y sentía el orgullo de bastarse a sí misma. Cuando se hablaba de sus libros revelaba una profunda indiferencia de todos.»

A lo largo de toda su obra Alfonsina nos ha dejado su retrato espiritual, la imagen de su alma:

*Alma que nada sabe y todo niega*
*y negando lo bueno, el bien propicia*
*porque es negando como más se entrega*

*Alma que siempre disconforme de ella,*
*como los vientos, vaga, corre y gira;*
*alma que sangra y sin cesar delira*
*por el oro precioso de una estrella.*

La cuarta obra de Alfonsina Storni titulada *Languidez,* que data de 1920, se agotó rápidamente y aparece una segunda edición. Este acontecimiento constituye un hecho excepcional en aquella época. Le precede una dedicatoria amarga: «A los que como yo nunca realizaron uno solo de sus sueños.» El prólogo a este libro, como es costumbre de la autora, contiene su propia crítica: «Este libro cierra una modalidad mía. Si la vida y las cosas me lo permiten, otra cosa ha de ser mi poesía de mañana.»

Toda su producción ha marcado edades, desde las inquietudes de su juventud hasta el sentido de la vida a través de lo humano.

En *Languidez,* Alfonsina renuncia premeditadamente a sus intimidades y se va al alma de las cosas, porque «las cosas vienen desde el fondo de la vida». Ella misma nos anticipa que «inicia este conjunto en parte, el abandono de la poesía subjetiva que no puede ser continuada cuando un alma ha dicho respecto de ella todo lo que tenía que decir, por lo menos en un sentido».

Con la aparición de este libro, Alfonsina se consagra definitivamente. Obtuvo dos galardones muy importantes: el premio Municipal y el segundo premio Nacional de Literatura.

También en 1920 inicia sus colaboraciones en el diario *La Nación,* donde firmará con los seudónimos de Tao Lao y Alfonsina.

En ese año adquiere la ciudadanía argentina. Invitada por las autoridades de la Universidad de Montevideo dicta unas conferencias sobre la gran figura lírica de América Delmira Agustini, por quien profesaba sincera admiración; le dedicó uno de sus poemas de *Ocre.* Este primer viaje al Uruguay lo realizó con sus amigos Manuel Gálvez y Delfina Bunge de Gálvez, de quien tradujo sus poemas al francés, idioma que aprendió inmediatamente, en sólo tres meses.

El diario *La Mañana,* de Montevideo, comentó a su llegada: «En efecto, sabíamos ya de la poetisa inspirada, de la escritora sutil y de la crítica inteligente; pero una cualidad se ha revelado para nosotros en este extraordinario temperamento femenino: la señorita Storni es una conferenciante admirable...»

Destacaremos, de *Languidez,* su poema «El león», el cual le provoca un sentimiento de conmiseración por su encierro y en una actitud nietzscheana, quiere abandonar pacíficamente su cuello al del animal: «Y sobre tu salvaje melena enmarañada / Mi cuello delicado sintió la tentación / De abandonarse al tuyo, yo como tú, cansada, / De otra

jaula más vasta que la tuya, león / Como tú contra aquella mil veces he saltado. / Mil veces, impotente, me volví a acurrucar. / Cárcel de los sentidos que las cosas me han dado! / Ah, yo del universo no me puedo escapar».

En sus primeros tiempos creía en el amor, el cual se fue apagando poco a poco y comprendió como nos aclara Julio Noé que «El hombre o los hombres que habían pasado por su vida, no le habían mostrado sino codicia sensual o transitoria devoción y como consecuencia de ello llegó el hastío, la desilusión»:

*Se me va de los dedos la caricia sin causa,*
*Se me va de los dedos... En el viento, al pasar,*
*La caricia que vaga sin destino ni objeto,*
*La caricia perdida quién la recogerá?*

Este mismo sentimiento de soledad y desencuentro está manifiesto en su poema «Limosna»:

*Ahora quiero un alma, ser el que voy buscando,*
*Ahora quiero un alma para poder amar;*
*Echame sobre el alma gota a gota tu alma*
*El cielo de tu alma, ya no pretendo más.*
*Quiero un alma, es un alma lo que busco en la vida.*
*Es un alma, es un alma; por dónde vagará*
*Y el alma es un cielo: quiero un alma estrellada,*
*Con un alma estrellada me quiero iluminar.*

En 1921 se crea para Alfonsina Storni, por iniciativa de Giusti y Villarroel, una cátedra en el teatro infantil Lavardén. Al año siguiente inicia sus viajes a Córdoba, descansa en el paraje serrano Los Cocos.

Este mismo año frecuenta la peña del pintor Emilio Centurión, quien hizo el famoso dibujo de su rostro, que data de 1923. Este círculo de intelectuales se llamó «Anaconda», aludiendo a la serpiente de Quiroga; participaban el pintor Rossi, Alejandro Sirio, Samuel Glusberg, fundador de la Editorial Babel, Alberto Gerchunoff, Horacio Quiroga, etcétera.

En 1923, el ministro de Instrucción Pública le crea una cátedra especial de lectura en la Escuela Normal de Lenguas Vivas. En 1924 le publica la Editorial Cervantes, de Barcelona, su antología en su colección «Las mejores poesías».

Corre el año 1925, publica *Ocre,* del cual Rafael de Diego afirma: «En este libro, profundamente humano, no es más que la expresión sencilla de las pasiones a través de un alma sensibilísima de mujer, que con toda la verdad, sin velos, nos dice el sentir pasional del siglo»: «Pocas obras, muy pocas, han producido nuestros poetas comparables

a este libro de Alfonsina, libro de gran trascendencia en cuanto es el resumen de una emoción, que nos atrevemos llamar social, aunque la hipocresía del ambiente lo niegue y todos queramos aparecer como seres apolíneos libres de la ternura de la carne».

Esta sensibilidad y concepción social en Alfonsina también las señaló Federico de Onís en su famosa Antología: «Es la más feminista de las poetisas mayores de nuestra época: todas ellas, como mujeres, expresan inevitablemente, cada una a su modo, sentimientos femeninos; pero la Storni ve, además, su femineidad como problema, no sólo individual, sino social. Es la más intelectual de todas, la más abierta a todo género de emociones, la más rica en variedad de tonos y matices.»

*Ocre,* como su nombre lo indica, es el otoño del alma, la melancolía, su madurez intelectual. Sin lugar a conjeturas, es su obra más importante, advertido por Alfonsina, cuando nos aclara, refiriéndose a ella: «es ya un poco mejor, algo cerebral, pero se advierte que quien lo hizo gobernaba con alguna propiedad su instrumento. A este libro se le puede perdonar la vida».

Al año siguiente, por iniciativa de la poetisa, se realiza la Primera Fiesta de la Poesía en Mar del Plata. Recitó los poemas de *Ocre.* Fue todo un éxito, firmó más de doscientos ejemplares, la edición se agotó en las librerías. En *Ocre* vibra la vida, es la desnuda verdad de sus confesiones íntimas, cobra acentos sólidos, se equilibra la mente y la pasión, ejemplo de ello su bello poema *Dolor:*

*Quisiera esta tarde divina de octubre*
*Pasear por la orilla lejana del mar;*
*Que la arena de oro, y las aguas verdes;*
*Y los cielos puros me vieran pasar.*
*Ser alta, soberbia, perfecta, quisiera,*
*Como una romana, para concordar*
*Con las grandes olas, y las rocas muertas*
*y las anchas playas que ciñen el mar.*
*Con el paso lento, y los ojos fríos*
*Y la boca muda, dejarme llevar;*
*Ver cómo se rompen las olas azules*
*Contra los granitos y no parpadear:*
*Ver cómo las aves rapaces se comen*
*Los peces pequeños y no despertar;*
*Pensar que pudieran las frágiles barcas*
*Hundirse en las aguas y no suspirar;*
*Ver que se adelanta, la garganta al aire,*
*El hombre más bello; no desear amar...*
*Perder la mirada, distraídamente,*
*Perderla, y que nunca la vuelva a encontrar;*
*Y figura, entre cielo y playa,*
*Sentirme el olvido perenne del mar.*

Con *Ocre,* libro marcadamente humano, de cierta laxitud lírica y cansancio dannunziano, rasgo que acertadamente destaca su crítica María Teresa Orozco, cierra su época posmodernista.

Corre el año 1926. Obtiene una cátedra en el Conservatorio de Música y Declamación. Se abre un paréntesis en su obra lírica; se inicia en la prosa. Publica *Poemas de amor,* que son «frases de estado de amor», como ella misma los define. Nos habla del ser que ama con la pasión total: «El vive en mí como un muerto en su sepulcro, todo mío, lejos de la curiosidad, de la indiferencia y la maldad.» Luego, de una manera devastadora y plena, agrega: «adherida a tu cuello, al fin, más que la piel al músculo, la uña a los dedos y la miseria a los hombres, a pesar de ti y de mí, y de mi alma y la tuya, mi cabeza se niveló a tu cabeza, y de tu boca a la mía se trasvasó la amargura y la dicha, el odio y el amor, la vergüenza y el orgullo, inmortales y ya muertos, vencidos y vencedores, dominados y dominantes, reducidos e indestructibles, pulverizados y rehechos».

En 1926, Gabriela Mistral le hace una semblanza desde París, y fue publicada en el *Mercurio de Chile,* de ese mismo año:

«Extraordinaria la cabeza, pero no por rasgos ingratos, sino por un cabello enteramente plateado que hace el marco de un rostro de veinticinco años. Cabello más hermoso no lo he visto: es extraño, como lo fuera la luz de la luna a mediodía. Era dorado y alguna dulzura rubia quedaba en los gajos blancos. El ojo azul, la empinada nariz francesa, muy graciosa, y la piel rosada, le dan alguna cosa infantil, que desmiente la conversación sagaz de mujer madura. Pequeña de estatura, muy ágil con el gesto, la manera y toda ella, jaspeada (valga la expresión) de inteligencia.» El escritor Hugo de Soulignac, quien la conociera en las reuniones, nos afirma, entre otras cosas: «En la intimidad se tornaba, empero, muy seria, casi hermética. Amaba la soledad, la vida sin estridencias, el refugio de su casa para producir y descansar. La franqueza era su atributo sobresaliente. No conocía el silencio de conveniencia ni el cómodo asentir con la mayoría. Estaba siempre pronta a decir lo que pensaba y a expresarlo sin temores. Esto le valió muchas enemistades, ataques malévolos y negaciones enconadas. Pero no se arredraba. Su posición era de combate, no quería sino luchar e imponerse por sus merecimientos.»

Tampoco podemos olvidar las palabras de su hijo Alejandro Alfonso Storni, dedicadas como prólogo a la colección de sus poesías en 1961:

«Mi madre era una mujer luminosa, con un sentido masculino de la amistad, pero profundamente femenina. Una melena prematuramente cana enmarcaba un rostro sumamente joven; tenía los ojos ora azules, ora verdes, ora acerados; una sonrisa triste y una sonrisa alegre. Su

figura era menuda; su andar nervioso; caminaba a pequeños pasos. Costaba seguirla.

Si se me preguntara qué rasgo de su carácter podría destacar, contestaría sin titubear: el amor a la verdad. Paradójico, pero exacto.

Alfonsina nos definió su físico y modo de ser en los poemas: «Capricho», «Ecuación» y «Autorretrato barroco de Mascarilla y Trébol». Este último poema es «la más completa y quizá la más dramática de las confesiones de su obra» en el pensar del escritor Conrado Nalé Roxlo:

*Una máscara griega, enmohecida*
*en las romanas catacumbas, vino*
*cortando espacio a mi calzante cara.*
*El cráneo un viejo mármol carcajante.*
*El Nuevo Continente sopló rachas*
*de trópico y de sed y abrió sus soles*
*sobre la testa que cambió su acanto*
*en acerados bucles combativos.*
*En un cuerpo de luna, tan ligero*
*que acunaban las rosas tropicales*
*un órgano, tremendo de ternura,*
*me dobló el pecho. Mas ¿por qué sus sones*
*contra el cráneo se helaban y expandían*
*por la burlesca boca acartonada?*

En el año 1927 estrena su obra de teatro *El amo del mundo,* en el Cervantes; en ella defiende los derechos de la mujer. Asiste el presidente Alvear e importantes autoridades nacionales.

En 1930 viaja a Europa con su amiga Blanca de la Vega. Dicta conferencias en España. La crítica la acogió con entusiasmo. Luz Morales, en un artículo del diario *El Sol,* de Madrid, comentó: «Alfonsina Storni... pertenece a esa sardana sonora de femenino eco resonante, que enguirnalda a América», y luego: «Pero hay un acento apasionado, facetas de sinceridad absolutamente originales, inéditas, no oídas». También la elogiaron Enrique Díez Canedo y Cristóbal de Castro, quien la comparó con la condesa de Noailles y Ada Negri. En este viaje conoció Italia, Francia y Suiza, donde visitó su aldea natal.

En 1932 viaja nuevamente a Europa en compañía de su hijo. Visita España e Italia nuevamente. A su regreso publica *Dos farsas pirotécnicas,* tituladas «Cimbelina en 1900 y pico» y «Polixena y la cocinerita».

*La debilidad de míster Dougall* es otra de sus obras, pero no publicada ni representada.

Su teatro infantil permanece aún inédito; es aquel que ella misma hizo representar en parques y plazas. La obra más difundida es *Blanco..., negro..., blanco,* inspirada en el pierrot negro de Lugones, que figura en *Lunario sentimental.*

Desde 1932 y años subsiguientes frecuenta las reuniones de *Signo,* en ellas depara con Roberto Arlt, Enrique Finochieto, Emilio Centurión.

En 1933 conoció a Federico García Lorca, del cual hizo un magnífico retrato en verso.

En 1934 publica su libro de poemas *Mundo de siete pozos.*

Alfonsina Storni está en pleno apogeo, respetada por la crítica del país y el extranjero. *Mundo de siete pozos* está compuesto en versos libres, denuncia una ruptura total con la rima, el ritmo y las formas, y constituye un momento de transición, es un puente hacia su última obra, *Mascarilla y trébol.* Los dos pertenecen a su período de vanguardia. Este proceso de su ruptura formal fue único entre los poetas de su generación. A través de su expresión sintética logra el equilibrio, el sexo pierde su preeminencia, el hombre posee un destino trascendental.

La soledad de Alfonsina es ya profunda, no participa del mundo, es su espectador y lo rechaza: *para mis manos tu furor divino. / Que como rueca al pie te subordino / ya sosegado pozo de mis sombras.*

Asistimos en este libro a un cambio radical de fondo y a una innegable innovación estructural; todo ello ceñido por la fuerza de la reflexión sostenida:

*Esfera negra el cielo*
*y disco negro el mar*

*Abre en la costa, el faro,*
*su abanico solar.*

*¿A quién busca en la noche*
*que gira sin cesar?*

*Si en el pecho me busca*
*el corazón mortal.*

*Mire la roca negra*
*donde clavado está.*

*Un cuervo pica siempre,*
*pero no sangra ya.*

Alfonsina en 1935, en las playas uruguayas se entera de su mal incurable, y es operada de un cáncer al pecho. Esta enfermedad produce un cambio total en su psiquis. Se concierte en un ser retraído y rompe con sus amistades.

En 1936 pronuncia una conferencia sobre Teresa de Jesús. En 1937, al saber la noticia del suicidio de su gran amigo Horacio Quiroga, que padecía de su mismo mal, se conmueve hondamente y le dedica un poema, en el cual alaba y aprueba el suicidio: *Bien por tu mano*

*firme, gran Horacio... / Allá dirán. / Nos hiere cada hora, queda escrito, / nos mata la final. / Unos minutos menos..., ¿quién te acusa? / Allá dirán. / Más pudre el miedo, Horacio, que la muerte / que a las espaldas va. / Bebiste bien, que luego sonreías... / Allá dirán.*

Ese mismo año, es decir en 1937, realiza un viaje a Bariloche, conoce los Lagos del Sur, lo comenta en *La Nación.* En 1938 parte para Montevideo. Se reúnen en su Universidad las tres poetas de América: Alfonsina, Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou. Titula su charla: «Entre un par de maletas a medio abrir y la manecilla del reloj.» Se refería este título a la inmediatez con que tuvo que preparar este trabajo, pues había recibido el día anterior la invitación. Explicó, igual que las otras escritoras, su forma y manera de crear. Lo ejemplificó con los poemas «Barranca del Plata en Colonia», «Pie de árbol», «Planos en un crepúsculo», «Flor en una mano», «Río de la Plata en arena pálido», que incluirá en *Mascarilla y trébol.*

Gabriela Mistral ya había dicho cuando la conoció, en la época de la publicación de *Ocre:* «No hay nada que decir de la poetisa, acaso sea el poeta argentino que se puede poner después de Lugones.» En el Uruguay, la poeta chilena la señala como: «abeja inédita, entre las contadas por los poetas griegos; la avispa que en el vuelo se persigue a sí misma, antes de caer sobre el matorral de mirtos; la abeja avispa, que danza un baile desgarrante, buscando su propia carne, para sangrarla en una pirueta de juego que yo le entiendo, que suele hacerme llorar».

Juana de Ibarbourou la definió «La del verso dúctil y amargo».

Cuando regresa prepara su *Antología poética,* en la cual nos aclara: «Por mucho que reniegue de mi primer modo, sobrecargado de mieles románticas, debo reconocer, sin embargo, que traía aparejada la posición crítica, hecho universalmente difundido, de una mujer del siglo XX, frente a las tenazas todavía dulces, y a la vez enfriadas, del patriarcado.» «Para retroceder a aquel modo, cuando la pluma ya lo ha desagotado, equivaldría a vivir plagiándose a sí misma por la dominadora razón de que un acento tocó directamente a la mayoría. Para quienes le estimen, en circulación está, que lo peor que le puede acontecer a un poeta es tener forzadamente que imitarse.»

Su última producción se titula *Mascarilla y trébol.* Su sentimiento poético está dicho con símbolos. Este cambio obedece a una decantación espiritual, se encuentra en el nivel más alto del pensamiento. Ha cumplido una línea vital, y su alma tiene un ademán de despedida porque su destino es una lágrima que ya se ha secado en el vacío. «Todo parece haber muerto en ella —señala Conrado Nalé Roxlo— menos la pasión por la belleza, una belleza nueva.»

Alfonsina poseía una facilidad asombrosa para escribir, y refiriéndose a los antisonetos de postura antiliteraria, nos expresa: «escribí la mayoría en pocos minutos a lápiz, en lugar público, un vehículo en movimiento, o en mi lecho, despertándome a deshora; aunque cepillarlos me haya demandado meses». Presintió que este libro de símbolos iba a ser tildado de oscuro, y por eso pedía la colaboración del lector; de allí que formule una «Breve explicación», título que antecede a estas palabras: «Cambios psíquicos fundamentales se han operado en mí: en ello hay que buscar la clave de esta relativamente nueva dirección lírica y no en corrientes externas arrastradoras de mi personalidad verdadera.»

Nos ha hecho esta aclaración, pues pensó que se la conceptuaría influida desde afuera por el movimiento de vanguardia. Uno de los sonetos más amargo y logrado es «Palabras manidas a la luna»:

*Quiero mirarte una vez más, nacida*
*del aire azul, con gotas de rocío*
*pendientes sobre el mundo, aligerada*
*de la angustia mortal y su miseria.*

*Sobre el azogue, más azul, del río,*
*diciendo «llora», aymé, tan transparente*
*que no hay palabras para aprisionarte,*
*nácar y nieve sueñes de ti misma.*

*Baja: mi corazón te está pidiendo.*
*Podrido está; lo entrego a tus cuidados.*
*Pasa tus dedos blancos suavemente,*
*sobre él; quiere dormir, pero en tus linos,*
*lejano el odio y apagado el miedo;*
*confesado y humilde y destronado.*

El mar en Alfonsina fue uno de sus persistentes temas líricos. Lo sintió hondamente, como si empujara su raíz emocional, y lo contempló sin descanso desde diversos ángulos terrestres. Siempre celebró «esas grandes pampas de agua», atraída en los días plúmbeos y ocres cuando el mundo estaba ya desierto. En estos poemas nos adelantó su destino, su propia muerte en el mar: *Mi cuello cruje. / Ya camino. / El agua no cede. / Mis hombros se abren en alas / ... Me aligero: / la carne cae de mis huesos. / Ahora. / El mar sube por el canal de mis vértebras. / Ahora. / El cielo rueda por el lecho de mis venas. / Ahora. / ¡El sol! / ¡El sol! / Sus últimos hilos / me envuelven, / me impulsan: / Soy un huso: ¡Giro, giro, giro, giro!...* Antes de partir a Mar del Plata, en el recreo del Delta, dialoga con la escritora Abella Caprile, a quien le expresa firmemente su deseo de morir en el suicidio: «Sufro de una

neurastenia tan espantosa que no sé si quitarme la vida. Quizá sea mi última poesía que escriba», refiriéndose a «Romancillo cantable», publicado en *La Nación* el 16 de octubre de 1938: *Para fin de septiembre, / cuando me vaya... / Pasando el río grande / ésa que te ama / no muere / verdea como las ramas.*

El 18 de enero parte para Mar del Plata. El 22 envía su último poema a *La Nación.* A la mucama de la pensión le pide que escriba unas líneas, pues se encontraba imposibilitada por los agudos dolores de su mal. Son para su hijo: «No te escribo yo porque me siento un poco cansada. Hago escribir con la mucamita. Suéñame que me hace falta.

Te escribo tan sólo para que veas que te quiero. Te besa cariñosamente tu hermana.» Y lo firma con dificultad.

Su muerte fue hondamente sentida en todos los ámbitos intelectuales del país y del exterior. La recordaron Manuel Gálvez, Héctor Cuenca, Manuel Ugarte, Mary Rega Molina, Alfredo Palacios en el Senado. En la Universidad del Uruguay hablaron: Emilio Oribe, Alberto Zum Felde, Esther de Cáceres, Juana de Ibarbourou. En Caracas, Emilio Lascano Tegui publica unos tercetos. En París, Manuel Gahisto tradujo al francés su poema póstumo, el cual fue publicado en la *Revue Argentine,* en 1938, y Francis de Miemandre comentaba su muerte en *Les nouvelles littéraires. Nosotros,* la revista argentina, le dedica sus páginas, es la despedida de su crítico Roberto Giusti: «La poesía de Alfonsina Storni —escribe bellamente Ugarte—, toda en fibra y tensión de alma exaltada, tiene líneas tan nítidas y excluyentes que no puede ser confundida ni comparada con ninguna voz conocida. Hirsuta en la acometividad, tajante en el vuelo, esa poesía no deriva de la búsqueda artificiosa o de la novedad calculada, sino del abandono total de una personalidad auténtica, que tuvo resonancia de caracol marino y recogió y amplificó las vibraciones del corazón, como las del mismo mar, su amigo, cuyas olas recuperan —aunque fuera por un momento— lo que, por ser tan grande, creyeron les pertenecía.»

Su soneto póstumo, considerado uno de los más trágicos de la lengua castellana, y por cierto conmovedor, ya que lo escribió tres días antes de morir, llegó a tiempo para salir al pie de su necrología en *La Nación* al día siguiente de su muerte. Recordemos su último poema «Voy a dormir»:

*Dientes de flores, cofia de rocío,*
*manos de hierba, tú, nodriza fina,*
*tenme prestas las sábanas terrosas*
*y el edredón de musgos escardados.*
*Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame.*
*Ponme una lámpara a la cabecera;*

*una constelación; la que te guste;*
*todas son buenas; bájala un poquito.*
*Déjame sola: oyes romper los brotes...*
*Te acuna un pie celeste desde arriba*
*y un pájaro te traza unos compases*
*para que olvides... Gracias... ¡Ah!, un encargo*
*si él llama nuevamente por teléfono*
*le dices que no insista, que he salido...*

ETELVINA ASTRADA DE TERZAGA
Paul Groussac, 325. B. Iponá
CÓRDOBA (ARGENTINA)

# LA PARTIDA DE BAUTISMO DE LA HISPANIDAD. SIMON BOLIVAR, SU ADALID

POR

MIGUEL ASPIAZU CARBO

El lunes 9 de octubre de 1820 se desprendió de la Corona de las Españas la «Perla del Pacífico», o sea, que la muy antigua, muy hidalga y muy noble ciudad de Santiago de Guayaquil declaró su soberanía independiente, con gobierno propio presidido por don José Joaquín de Olmedo y Maruri, el inspirado autor del canto a Junín (por el triunfo de Bolívar) en 1824, y antes diputado por Guayaquil a las Cortes de Cádiz. Aquel mismo día, desde Londres remitía a Madrid su excelencia el duque de Frías el Plan de Reconciliación que como representante de la República de Colombia, cuyo presidente era don Simón Bolívar, libertador de América, presentaba como gestión reservada ante su majestad don Fernando VII, don Francisco Antonio Zea.

El Plan de Reconciliación consiste en un decreto lacónico, que al ser firmado por el rey de España ponía fin a la contienda sangrienta que se libraba en muchos campos de batalla en la América española; se reconocía la soberanía independiente de los nuevos Estados en el nuevo mundo, primero a la República de Colombia (que abarcaba lo que hoy son Ecuador, Colombia, Panamá y Venezuela), así como a Chile y las repúblicas del Río de la Plata (Argentina, Uruguay y Paraguay), y podían ampararse al mismo decreto las otras provincias americanas que estuvieran en capacidad de hacerlo; se disponía que los combatientes y ciudadanos que desearen regresar a España pudieran hacerlo a su arbitrio, que los armamentos existentes quedaran en poder de los nuevos Estados, que se pagarían las indemnizaciones correspondientes a los ciudadanos de uno y otro Estado que hubieran sido perjudicados por la guerra, que se estableciera una alianza en la que los amigos o enemigos de un país serían tenidos por amigos o enemigos del otro, y en caso de guerra con nación extranjera cada Estado concurriría con todas sus fuerzas en defensa o socorro del otro; se proponía el establecimiento de una confederación en que, respetándose recíprocamente los Estados en su soberanía perfectamente independiente, se asociarían bajo la presidencia del Imperio de la monarquía constitucional; se pactaba la doble nacionalidad, por el mero

hecho de residir en territorio de un país los nacionales del otro; se establecía el mercado común, al estipularse que los productos de la agricultura y la industria de uno y otro país no pagarían de puerto a puerto más derechos y tasas que los del mismo país, y España sería centro del mercadeo de los mismos en Europa; se delineaba una alianza para el progreso, avizorando las necesidades de desarrollo para el porvenir, siempre que se tratara de fomentar la industria, la agricultura y el comercio, pues las naciones contratantes contribuirían recíprocamente a la prosperidad y adelanto de la otra.

Asimismo hace más de siglo y medio se enumera con pasmosa precisión todo cuanto sucesivamente habría de ser realidad, y mucho de tanto que todavía no logramos realizar, pero que es destino ineludible de la Hispanidad. Este documento genial, a no dudarlo, es la partida de bautismo de la Hispanidad y contiene las directivas fundamentales para que, aprovechando el altivo sello de hidalguía que el prepotente ancestro común ibérico pone como blasón imborrable a todos los pueblos que hablan el mismo idioma, profesan la misma fe, viven con las mismas costumbres, tienen parecida idiosincrasia, y por todo ello forman un solo sistema humano, de cuya creciente unión depende un grandioso porvenir, sean como una sola nación e inexpugnable reducto pacifista con virtualidad suficiente para encauzar a la humanidad hacia una era leal de concordia.

En tan singular documento hallamos el retrato espiritual del soñador Bolívar, porque contiene los mismos y generosos conceptos ecuménicos que hay en la Carta de Jamaica, en los discursos del Congreso de Angostura, en los delirios sobre el Chimborazo, en las proyecciones del Congreso de Panamá. Y por la gestión en sí, allí vemos al padre de la patria en esfuerzo desesperado por evitar más derramamiento de sangre de los hijos. ¿Acaso en el vivac, tras las batallas, entristecido Bolívar por el dolor de los heridos y la tragedia de los muertos no pensó, una y otra vez, que siendo cierto que la independencia coronaría los justos anhelos de autonomía de los pueblos americanos, debía ya la Corona ver esta realidad y reconocer la independencia para que cesase la tragedia sangrienta? Al leer el decreto redactado para que lo firme Fernando VII, nos imaginamos —por la grandeza de alma que encierra— que en sus insomnios lo ideó el Libertador tal como lo hubiera firmado él mismo, pero poniendo en el papel en vez del nombre del rey: «Simón Bolívar, adalid de la Hispanidad, decreta...»

El duque de Frías era un verdadero adelantado de España por su cultura, espíritu refinado y poético; era un providencial intermediario, pues tenía amistad con Simón Bolívar desde que el caraqueño casó en la capilla de San José, que era del palacio del duque de Frías, en

la calle de Piamonte. Dentro de la discreción que le imponía el reciente cargo de embajador en Londres, miró con realismo la razón de la propuesta del enviado de Bolívar, pues bien reveló como comprendía la realidad del mundo hispánico al subrayar frases del plan y exposición presentados por Zea y años más tarde, con su lira, al decir en sus estrofas:

*Mas ahora y siempre el argonauta osado*
*que del mar arrostrare los furores*
*al arrojar el áncora pesada*
*en las playas antípodas distantes:*
*verá la cruz del Gólgota plantada*
*y escuchará la lengua de Cervantes.*

Y a Simón Bolívar lo conocía en su verdadero valor moral e intelectual y estaba enterado del subyugador poder de caudillo para que le siguieran legiones heroicas anhelantes de libertad soberana. De allí que escogiera a Zea y sus propuestas. Si no hubiera sido así, ¿cómo habría podido darle la importancia que dio al enviado de Bolívar?

Cuando se aprecia lo profundo de la proposición escrita con aparente ingenua sencillez, se nota en su fraseología la sutileza filosófica de su contenido. Zea recalca e insiste al duque de Frías en que «la correspondencia es privada entre dos hombres», mas no por ello deja de aclarar que «habla por jefes y hombres ilustrados»; mal podía por escrito oficializar la redacción de un decreto real por el presidente de Colombia, ni decir que él lo sugiere, ni en forma alguna darle el carácter oficial sin mediar cierta seguridad de aceptación de Madrid; pero siempre cuidando de no implicar ni debilidad, ni propósito de claudicar en lo fundamental, que era la independencia. ¿No se han negociado así algunos instrumentos internacionales? Esta forma de presentación evitaba que, de trascender y ser superficialmente interpretado el plan, pueda desconcertar a los sudamericanos, y por ello aclara Zea que «la sola palabra de sumisión a España sería la sentencia de muerte de quien osara pronunciarla», pues es evidente que «no puede prevalecer un furor estúpido de dominar...», «la independencia es un ímpetu que no hay valladar que la detenga», porque «América no puede pertenecer sino a sí misma», y allá «todos quieren la libertad, unos pelean por ella, otros esperan que venga...»; «todos tienen ideas de libertad». Pero revela vagamente la seriedad oficial de su propuesta desde el momento que estampa la frase «al ratificarse el convenio», y hasta que tal suceda Zea se ofrece prisionero en Ceuta o el Peñón, ya que «la experiencia acreditará el asunto de la operación vital». ¿No es acaso todo esto prueba fehaciente de que

todos los detalles sobre las repercusiones de la proposición habían sido perfectamente consultados a Bolívar?

Sabido es que para misiones de tan gran trascendencia se requiere comisionar personas de la más alta calidad moral, intelectual y patriótica, puesto que va sobrentendido que si un golpe maestro, como era el propuesto, fracasa, el agente diplomático debe soportar su propio sacrificio, ya que el gobierno del que es representante sólo puede y debe, fríamente, expresar en forma rotunda que no ha dado autorización para tal gestión. Todo esto va implicado al aceptar la misión, y por ello Bolívar supo comisionar a un hombre de los más altos quilates morales, sin ambiciones personales, con una vida ya vivida limpiamente e inscrita en páginas de oro, y cuya experiencia del mundo le había dado un infinito desprecio para las incomprensiones y las miserias humanas. El propósito fundamental era buscar que cuanto antes cesasen los horrores de la guerra y no se siguiera matando sin piedad cristiana, porque el empeño de libertad es irrenunciable y la independencia ineludible. La independencia es lo esencial; los otros puntos admiten modificación.

Pero para evitar que se forjen vanas ilusiones dilatorias advierte que no va a Madrid «por otras esperanzas más próximas», y que la independencia es ineludible por sus propios medios o por la ayuda de otras potencias europeas, recalcándolo en la frase «Europa es favorable a la independencia de mi país», y para urgir el sereno imperio de la razón añade: «el Congreso Augusto esperado hará la separación vanamente solicitada al rey», pero ya entonces sería «de modo perjudicial a España»... Lo urgente era evitar que se trunquen más vidas, se esquilmen riquezas, se endeuden los pueblos y se agoste el comercio, y así lo palpa Frías al subrayar y agregar que pronto serán «reconocidos los países por Europa y los Estados Unidos de América», y por ello sucedió que tras el rechazo español en noviembre de 1820, Canning pudiera decir en 1821: «di existencia a un nuevo mundo para rectificar el balance del poder en el viejo mundo», y quedó como una quimera buscar pacíficamente «la felicidad de España y América» si el monarca español hubiera sagazmente otorgado la «separación calculada dirigida por la sabiduría» ... «acto memorable» ... «en los fastos del género humano».

El propio Libertador, en carta al general Soubleblette, escribía el 19 de junio de 1820, justamente cuando Zea iniciaba sus gestiones: «...es nuestro deber proporcionarle a los enemigos los medios y las ocasiones de tratar con nosotros. Estos medios pueden ser *iniciados por nuestros enviados en Londres* y en los Estados Unidos directamente con los otros enviados extranjeros que más interés muestran por nues-

tra causa. Estos mismos pasos admiten infinidad de modificaciones más o menos eficaces, más o menos directas, por vías públicas, por vías privadas... jamás será degradante ofrecer la paz bajo los principios consignados en la declaratoria de la República de Venezuela, que deben ser base de toda negociación..., nosotros no debemos ofrecer más que la paz en recompensa de la independencia. Esta para nosotros nos trae todas las bendiciones del Cielo, y aquélla para los españoles es una fuente de inmensas prosperidades futuras.»

Insistimos aquí en destacar que este «enviado en Londres», don Francisco Antonio de Zea, era la primera figura diplomática de la gran Colombia para actuar ante todos los gobiernos europeos, y nadie mejor que él, que acababa de presidir el Congreso de Angostura, que había discutido eruditamente los fundamentos de la constitución de la nueva república, y que una vez en vigencia hizo de él vicepresidente de la república, conocía con exactitud los libérrimos conceptos de independencia que contenía, así como la vivencia de un profundo sentimiento de libertad soberana en todas las mentes de los criollos. Por otro lado, la estrecha unión de Zea con Bolívar había permitido que viera muy de cerca las múltiples facetas de su genio y de sus conceptos sobre el porvenir de la Hispanidad, por lo que nadie como Zea sabía a ciencia cierta lo que podía proponer durante su labor en Europa, porque bien conocía que de ello dependía el futuro del nuevo mundo.

Someramente fijemos hitos en la misión de Zea. O'Leary dice que el Libertador «nombró comisionado especial a don Francisco Antonio de Zea, en cuyas luces y clara inteligencia tenía la mayor confianza... Debía también solicitar el reconocimiento de la República de Colombia y ajustar tratados con las naciones que lo desearen». En mayo de 1820, que Zea iba hacia Europa a iniciar sus gestiones, hace contactos en la isla de San Thomas, mediante los cuales pudo el Libertador acordar la tregua con el general Morillo. Llega Zea a Londres el 16 de junio de 1820, y el 1 de julio el duque de Frías informa a Madrid de esto. Prontamente debieron iniciarse conversaciones entre ambos, ya que aunque el plan fue entregado escrito en octubre, Frías ya había comunicado lo esencial de su contenido a Madrid, cuyo ministerio el 26 de septiembre, en nota que en Londres recibe Frías el 24 de octubre (y que se cruza con la del 9 de octubre en que Frías remitió la exposición y plan de Zea), le comunicaba a éste que la «proposición de Zea» era inadmisible»...; no está el gobierno ni la nación en estado de admitir la independencia. Así, pues, España, sin conocer y estudiar los detalles del plan, no accedía a lo esencial: **la** *independencia;* y conocidos los detalles tampoco cambia su resolución.

El duque de Frías el 30 de noviembre da cuenta a Zea que *la independencia es absolutamente inadmisible,* y éste le replica el 4 de diciembre que... «lamentará toda su vida el fracaso de las únicas relaciones ya posibles entre España y América». Todo quedó como secreto de Estado.

La presentación del plan y gestionar que el rey de España lo ponga en marcha es, en sí, una de las maniobras más desacostumbradas e intrépidas, y de tan formidable alcance, que constituía una jugada de gran riesgo y justificable sólo por el piadoso convencimiento de que siendo la independencia inevitable resultaba absurdo y cruel seguir segando vidas, tranquilidad, riquezas, y ahondando odiosidades y enconos. Pero era el relámpago del genio cuyo campo de luz enceguece a quien de pronto lo mira.

Las turbulentas condiciones políticas de España en aquellos momentos coartaban al monarca para, estampado su firma en el decreto, iniciar una fabulosa etapa en que la Hispanidad, con la libertad a las naciones que la componen, multiplicara su poder creador.

Internamente había una situación inestable con la reciente sublevación de Riego y todas sus proyecciones, así como el rastro napoleónico con las rencillas creadas. Externamente, las rivalidades de los países europeos haciendo y deshaciendo alianzas y todas las intrigas cortesanas acosaban a España por todos los flancos. Pocos años antes Carlos III había rechazado la sugestión del conde de Aranda para que infantes rigieran los virreinatos y luego Carlos IV la idea de Godoy para convertir los virreinatos en reinos independientes con monarcas miembros de la familia real. En una palabra, se sabía que era necesario dar mejor gobierno al nuevo mundo, pero dominaban conceptos políticos colonialistas a los que se hacía difícil renunciar. Y el colonialismo sólo está siendo desterrado de las mentes europeas en la segunda mitad del siglo XX.

La naturaleza presidencialista de la Constitución de Angostura puso en manos de Bolívar la dirección de la política del Estado y, por tanto, él eligió sus secretarios de Estado, así como a los negociadores que en nombre de Colombia deberían actuar en las delicadas gestiones preliminares con miras a lograr la consolidación del nuevo Estado, y sus relaciones con el mundo exterior en lo pertinente al reconocimiento de la nueva nacionalidad, así como al establecimiento de tratados y convenios para el comercio, préstamos, y si había de proseguirse la guerra, adquisición de elementos bélicos para batallar hasta el logro total de la independencia de todas las comarcas sudamericanas.

Nada parece haber superado en el acierto diplomático de Bolívar

a la designación de Zea para actuar ante las cortes europeas. Hombre de excepcional cultura política, había sido procesado con Nariño en 1794 por sus ideas políticas trasunto de los enciclopedistas franceses. Naturalista descollante fue colaborador de Mutis, y amigo de Cuvier, Alexander Humboldt, Laplace y tantos otros con quienes convivió en fama en París y en Madrid, llegando en ésta a director del Jardín Botánico. En inútil esfuerzo fue diputado por Guatemala a las Cortes de Bayona, y desilusionado fue a unirse con Bolívar, y desde 1817 fue su brazo derecho encarnando la adhesión de Colombia, y así no sólo lo instó a centrar el comando militar de la liberación sudamericana, sino que concurrió como diputado por Caracas al Congreso de Angostura del que fue presidente, y al promulgarse la Constitución fue designado vicepresidente de la república. Fue siempre leal a la causa de la libertad. Fue siempre cordialmente adicto a Bolívar, lo que le causó no pocos sinsabores. Tenía cabal concepto de jerarquía y responsabilidad y con la finura de su espíritu cosmopolita estaba dorado del talento para «saber hacer». Era fundada la plena confianza de Bolívar en Zea, y Zea, gran caballero, jamás pudo proponer algo que hubiera sido fútil si Bolívar no le hubiera autorizado, y menos, mucho menos, si con ello hubiera arriesgado la causa de la independencia. Leyendo la exposición que presentó, lo palpamos plenamente; con su silencio tras el rechazo del plan y las palabras de Bolívar lo comprobamos hasta la saciedad.

La connivencia cabal entre lo que hacía Bolívar y lo que gestionaba Zea está patente por la sincronización de hechos en la realización de ambas gestiones pacificadoras, y aunque no conocemos los archivos, reservadísimos entonces (que bien pueden haber sido quemados por conveniencias políticas para salvar el logro de la independencia americana total), tienen que haber mantenido a Bolívar bien informado de todo lo que Zea por sus instrucciones gestionaba. La negociación de la tregua con Morillo, que se pactó el 25 de noviembre de 1820, era ratificación tácita del plan, pues la información de este general al rey servía de elemento probatorio para el monarca de que, como decía Zea en su exposición, «hablo por jefes y oficiales ilustrados», y además facilitaba la ejecución del plan mismo en el que ya se prevenían disposiciones al decir «al ratificarse el convenio», pues la mejor vía para iniciar su realización era la de cesar la contienda. No otra cosa puede entenderse cuando el 7 de diciembre, anunciando la tregua, proclamaba Bolívar: «Soldados: el primer paso se ha dado hacia la paz. Una tregua de seis meses, preludio de nuestro futuro reposo, se ha firmado *entre los Gobiernos de Colombia y España.* En este tiempo se tratará de terminar para siempre los horrores de la guerra

y de cicatrizar las heridas de Colombia. El Gobierno español, ya libre y generoso, desea ser justo con nosotros; sus generales han mostrado franca y lealmente su amor a la paz, a la libertad y aun a Colombia. Yo he recibido en nombre de vosotros los testimonios más honrosos de la estimación que merecéis...»

En esta alocución de Bolívar vemos cómo, con la ilusión de que España aceptara el asombroso plan propuesto, comenzaba a preparar el ánimo de los combatientes para, aplacando enconos, instaurar una era de concordia, entendimiento y estrecha cooperación que abriera el anchuroso campo que en el camino de la Historia corresponde irremisiblemente a la Hispanidad. Comenzaba Bolívar, con perspectiva de lo que habría de venir, a escenificar el advenimiento de un cordial entendimiento y a poner en práctica el mandato divino de «amaos los unos a los otros», que es mayormente fácil entre hermanos de una misma raza cuyos primogénitos quedaron en la península conservando noblemente el alma *mater* y cuyos segundones hidalgamente enceparon estirpes con esfuerzo creador en las tierras misteriosas reservadas como cuna «de una soñada Humanidad mejor»; tal fue el convencimiento de Morillo al pactar la tregua, que cuando levantó su copa en el banquete espartano, dijo: «Castigue el Cielo a quienes no están animados de los mismos sentimientos de paz y amistad que nosotros.»

Todo lo cual hace comentar a O'Leary: «No mostró más abnegación Bolívar en servicio de su patria que Morillo en defensa de su rey.» Y es que ambos estaban convencidos que era inútil ensañarse más, porque la independencia era ineludible.

Muchas semanas, meses a veces, tardaban las lentas comunicaciones trasatlánticas de aquella época. Así, mientras viajaba a España el anuncio de Morillo al rey de la tregua ya concertada, iba de Londres a Venezuela la negativa que Zea había recibido de Frías. Y desde comienzos de diciembre hasta mediados de abril nada cambió Madrid respecto a lo fundamental del pedido de independencia.

Bolívar «bordaba con oro de la fantasía los harapos tristes de la realidad»; era don Quijote que había atravesado el Atlántico y en el nuevo mundo preparaba la epopeya de la raza.

Abril de 1821 fue el mes de crisis para las gestiones pacifistas de Bolívar. Densa bruma cerraba la visión a través del Atlántico, no en el horizonte de sus encrespadas pero navegables aguas, sino en las mentes hispánicas de una y otra ribera. El Libertador ve que, por un lado, la razón no convence en España al rey y su corte, para quienes nada significa el plan asombroso y su confirmación efectiva con la tregua bélica, y que la cambiante y agitada política española quita fuerza efectiva a todo grupo para actuar en planos superiores y tras-

cendentalísimos. Por otro lado, si se ha contestado a Zea que «la independencia es inadmisible», no hay justificación para prolongar la tregua ni ocultar a la pasión fervorosa de los criollos que por el rechazo rotundo debe reiniciarse la etapa dolorosa de la lucha armada. Tiene que presentar la evidencia del rechazo, exhibir a la élite política de su país el texto fisionario del plan que a éste le indigna, por lo que para no ser él mismo el blanco de la furia patrótica que quitaría de sus manos la fe mística con que lo siguen sus legiones, a punto de desmoralizarse y disgregarse con el desconcierto que podría cundir, justamente cuando la fervorosa expresión de la inextinguible fuerza espiritual emancipadora quería coronar sus propósitos de soberana libertad. En aquel momento no tiene Bolívar más remedio que ocultar su inspiración de estadista visionario y presentarse como el político y militar, porque sólo puede, muy a su pesar, echar mano al recurso impresionante de hacer, aparentemente, a Zea responsable del fracaso de la gestión. Bolívar supo siempre escenificar sus actuaciones usando medidas sencillas que enfervorizaran a toda la masa popular... «El maldito plan de Zea» fue la expresión —el *slogan*, según el calificativo universal de hoy— que evitó el caos. ¡Bien lo había advertido Zea en su exposición!... «La sola palabra de sumisión a España sería la sentencia de muerte de quien osara pronunciarla», y la miopía general del momento veía en el plan vidente solamente la continuidad de una absurda sumisión...

Bolívar comienza ordenando a su secretario general, Pedro Briceño Méndez, desde Barinas, que comunique al Ministerio de Relaciones Exteriores su deseo de revocar poderes a Zea, y el 25 de abril de 1821, que terminaba la tregua, dirigiéndose a las tropas españolas, dice: «Es el Gobierno español el que quiere la guerra. Se le ha ofrecido la paz por medio de nuestro enviado en Londres, bajo un solemne pacto, y el duque de Frías, por orden del Gobierno español, ha respondido que es inadmisible.»

El huracán de la gesta de la independencia americana llevaba en sí las inevitables briznas de las emulaciones, rivalidades, intrigas y odiosidades personales que, primero, hicieron a Zea su fácil presa, y, rota la fuerza aglutinante política grandiosa de Bolívar y resurgido el provincialismo localista que desmembró la Gran Colombia, sirvió para hacer dogma y contraste entre los propósitos independentistas, atribuyéndoselos exclusivamente a Bolívar, y dándole carácter de sumisión a las gestiones de Zea. Es sólo hoy cuando, con visión panorámica, vemos en su verdadero punto la gigantesca actuación, la íntima compenetración de magníficos propósitos con que actuaron ambos en sacrificada concordia.

Que aquellas actuaciones, resoluciones y las declaraciones de Bolívar sobre «un maldito plan de reconciliación propuesto por Zea» (como si no hubiera conocido su texto) fue sólo presentación política, queda probado por el hecho que Zea continuó siendo el eje de las actuaciones diplomáticas de Colombia en Europa, hasta morir en 1822; que acompañó a Revenga y Echevarría en la misión que desplegaron en España en junio de 1821 con la personal compañía de Zea, siendo violentamente despedidos por el Gobierno de Madrid, y fue Zea quien, con su circular, como enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de la República de Colombia, fechada en París el 8 de abril de 1822, logró el reconocimiento europeo de la Gran Colombia. Conociendo que Zea siguió representando a Colombia hasta que murió, ¿quién puede hoy pensar que no siguió gozando de la plena confianza de Bolívar y que el plan no fue inspiración de éste?

El original plan de Zea está en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, sección Estado, legajo 5.471; y fue secreto de Estado hasta que Jos y luego Bullón lo revelaron, pero sin engarzarlo en el legítimo lugar que le corresponde en el proceso de la Historia ni atribuírselo al visionario que lo ideó. El erudito americanista don Ignacio Arenilla de Chávez, marqués de Gracia Real, me ayudó para su localización y apreciación cabal, y la fotocopia me fue certificada por el director de dicho Archivo, don Luis Sánchez Belda.

Sería motivo de un exhaustivo trabajo de historiador estudiar y comentar todas las facetas luminosas de la etapa de relaciones entre Bolívar y España de 1819 a 1823. Aquí sólo queremos realzar el hecho de que, con mente iluminada, Bolívar vio lo que venía y trató de realizar en tres años lo que en dos siglos todavía no se completa. Tuvo en Zea a su agente más capaz. El duque de Frías y el general Pablo Morillo también vieron la conveniencia de sus proposiciones, pero no tuvieron capacidad para darle fin definitivo a la contienda accediendo a lo fundamental: *la independencia,* y luego aprovechando, en beneficio de la Hispanidad, los nexos interestatales que no se destruyeron ni se podrán destruir.

Sólo quien no conozca la mentalidad genial de Bolívar puede pensar que él no fue el autor intelectual de tan maravilloso Plan; ni cómo, reaccionando con serenidad, acalló el furor de la incomprensión, llamándolo «maldito», echando sobre Zea una aparente condena, porque le precisaba coronar a la Patria con la anhelada independencia. No es posible, conociendo a los hombres y siguiendo fechas y hechos eslabonados, pensar que Zea, de «motu proprio», hubiera articulado tanta idea genial sin que Bolívar lo supiera y autorizara. ¿Qué habría ganado Zea estipulando una estructura armoniosa a la que Bolívar no

hubiera querido acceder? No le neguemos a Bolívar este aspecto de su gloria.

Si Zea, en algún detalle, hubiera sobrepasado las instrucciones de Bolívar, no habría bajado al sepulcro siendo todavía el portaestandarte del pensamiento y gestiones de la augusta República de la Gran Colombia regida por aquél, «cuya grandeza es como la de la sombra cuando el sol declina».

Bien esperamos los del nuevo mundo—las Españas de ultramar—que todos los de la vieja España se percaten del júbilo que nos embarga a los del otro lado del Atlántico con la revelación cabal del genial sueño de Bolívar, porque lealmente nos sentimos siempre españoles de América y tenemos conciencia que nuestra creciente mancomunidad es el mayor aporte para el mejor mundo del mañana.

Amante de la Historia desde mis años más mozos, me siento feliz al poder invitar con estas acotaciones a que quienes saben más pongan en su veradero sitial luminoso no sólo a Bolívar y sus seguidores sino a quienes, enfrentándose a él, vieron la luz del porvenir.

MIGUEL ASPIAZU CARBO
Embajador de El Ecuador
MADRID

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Archivo Histórico Nacional de Madrid: *Manuscritos*. Sección Estado. Legajo número 5.471.

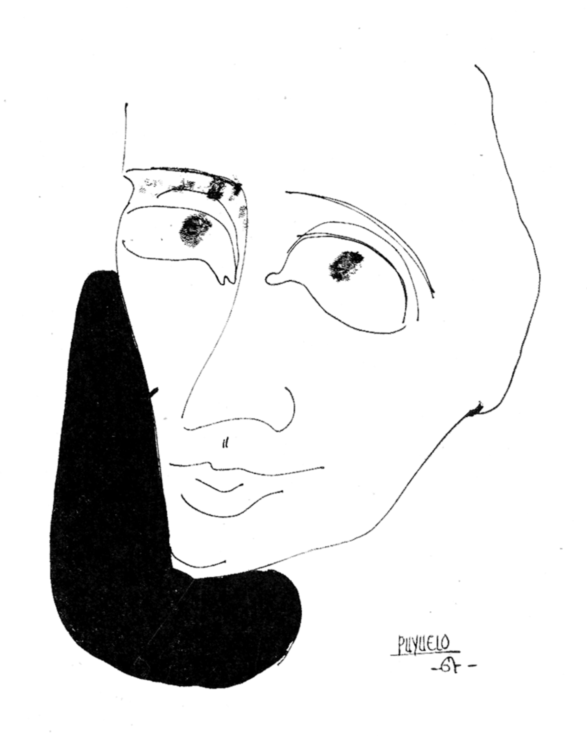
EMILIANO JOS: «Una sociedad hispanoamericana de naciones en 1820, según el plan de Francisco Antonio de Zea (Logroño, 1940). Publicado en páginas 89-108 de *Homenaje al doctor Emilio Ravignani*. Editorial Penser, Ltd. Buenos Aires, 1941.

ALFONSO BULLON DE MENDOZA: *Un ilustre prócer: el duque de Frías*. Huelva, 1958.

R. BOTERO SALDARRIAGA: *Francisco Antonio Zea*. Bogotá, 1945.

ANDRÉS RÉVESZ: *Morillo*. Editorial Gran Capitán. Arenal, 23. Madrid, 1947.

O'LEARY: *Memorias*.




# NOTAS Y COMENTARIOS

# Sección de Notas

## NUEVO RESURGIR EN BARCELONA DE UNA TECNICA OLVIDADA: EL GRABADO

Conocida de todos es la importancia que ha tenido y tiene el grabado en sus diferentes técnicas como medio de expresión utilizado por casi todos los artistas plásticos. Desde las primeras series que Voulard —el gran maestro de los *marchands* de este siglo— encargó a Picasso, Braque, Matisse, Bonard, etc., hasta las ediciones más lujosas y acertadas de un Maeght, por no nombrar a otros, haríamos un recuento de la importante y decisiva historia que el grabado ha tenido desde las primeras décadas del siglo hasta hoy. La innumerable lista de casas editoras, artistas, material, técnicas, catálogos, distribuidoras, exposiciones de todas clases, museos y concursos corroboran una afición que es digna de un estudio completo y aparte de este reducido artículo, donde huelga el recordar la historia del grabado (!oh, deliciosas planchas de Rembrandt y Goya!).

Nuestra intención al hacer este breve comentario sobre las actividades en el campo del arte plástico en Barcelona durante este principio de año no tiene otro objeto que poner al corriente a nuestros lectores del auge que está consiguiendo este medio de expresión artística en esta ciudad. Un público poco enterado sobre la materia, pero con un manifiesto interés digno de fomento, sigue con atención el desarrollo de este medio entre nuestros artistas. Medio, por otro lado, tan apropiado para la difusión del dibujo refinado, objeto de la sensibilidad de unas técnicas tan particulares y dignas de admiración. Sobre todo en un tiempo en el que el hombre, y en este caso el artista, se ve agobiado por la deshumanización, el poco oficio y la rapidez de ejecución, que son elementos primordiales para llevar a cabo una labor efectiva en la expresión por medio de una plancha de cobre, o una piedra litográfica.

En particular, y con referencia a Cataluña, hemos de recordar que nunca ha habido una tradición de grabado propiamente dicha que haya dado lugar a la formación de escuelas para mantener una amplia evolución. No ha habido, por ejemplo, una gran escuela como la de

los grabadores mejicanos. Aquí este fenómeno sólo ha existido en escultura y pintura.

Quienes dieron los primeros pasos, aunque después hayan sido olvidados, se pueden conocer en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, que, aparte de las obras exhibidas, posee un magnífico archivo sobre la materia, de gran interés tanto para el coleccionista como para el profano. Allí se puede observar cómo estos artistas conocieron la técnica más a fondo que los que les han sucedido.

El letargo en que se sumieron las artes plásticas desde 1930 a 1945 fue despertado por un grupo de artistas renovadores que dieron un gran paso adelante en escultura y pintura. Pero todo su gran entusiasmo, todo su sentido de renovación y revalorización, descuidó casi por completo —salvo raras excepciones, como Miró, Picasso, Tapies, Cuixart, etc.— la oportunidad, la gran fuerza de tensión que les brindaba la expresión mediante grabado para hacer un «arte-otro». Ha sido necesario el transcurso de un tiempo y el surgimiento de otra generación que empuja para que el grabado sea considerado como posibilidad expresiva. Tal vez haya una serie de motivos que la generación anterior no sintió y que son los que han empujado a la actual a reconsiderar algo ya casi olvidado. O tal vez el creído retorno a la figuración —consecuencia de la «caída» del informalismo (no por ello dejemos de homenajear a un grabador informalista de gran talla como es Fautrier)— al cual pertenecieron artistas que de ninguna manera conocieron el dibujo como forma profesional y consciente y, por tanto, desconocieron, sin sentirlo, la ansia del grabado. Otros motivos pudieron muy bien ser la idea filosófica del hecho-bien-cumplido, o también que el contacto más estrecho con las corrientes de expresión extranjeras haya hecho notar, de un par de años hacia aquí, una honda preocupación a nuestros artistas pintores y escultores, por las técnicas del aguafuerte, la litografía, el linóleum, la xilografía, etc.

Como consecuencia del desarrollo de estas fuentes, de estos lazos, ha surgido, para la mayoría de estos artistas, un mundo nuevo, una posibilidad más que les proporciona otro eslabón en su diálogo y en su anchura de conceptos: el grabado. Dentro de las corrientes actuales se ve un cuidado más austero por la forma, por el dibujo en sí, el color, etcétera, y ello hace que por un refinamiento se gane en el gusto por la calidad de un papel, por el logro de una tinta. En suma, a los artistas barceloneses, al menos en la mayoría de los vanguardistas, les ha surgido la necesidad de trabajar sobre una plancha de cobre, de dominar un tórculo, de hacer posible el control de un lápiz graso sobre una piedra litográfica.

Cabe pensar también que el auge del que nos ocupamos en estas



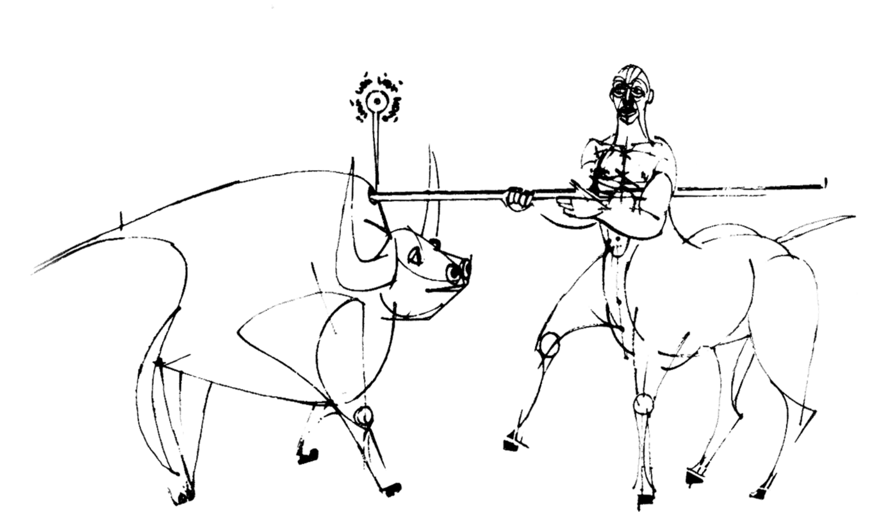
Arranz Bravo *(aguafuerte)*



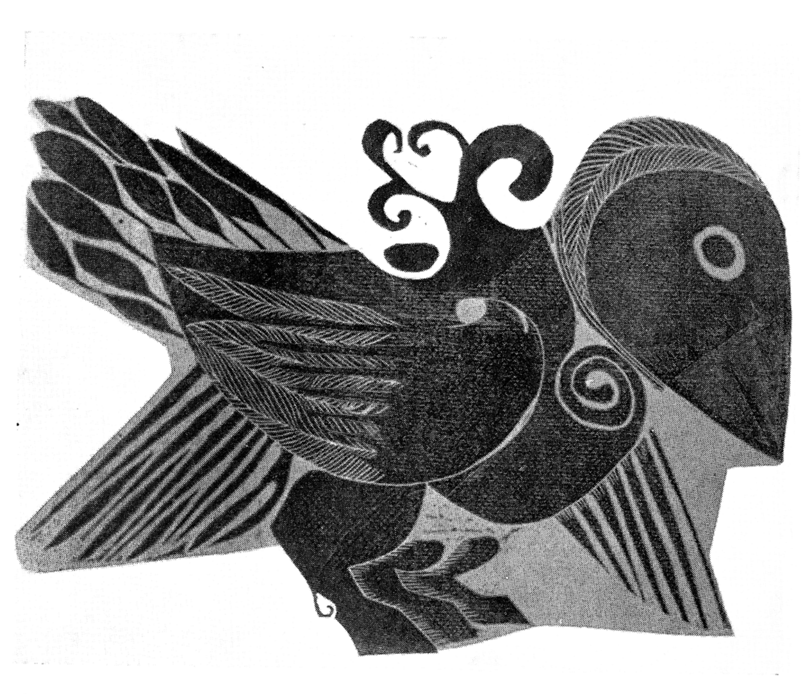
R. LLIMOS *(aguafuerte)*



CÉSAR OLMOS *(aguafuerte)*



AVLESTIA: *La fiesta de los toros*



GERARDO SALA *(linóleum)*

líneas venga dado por una nueva exigencia social de comunicación entre el arte plástico y la gente, por un medio digno, agradable y a la vez económicamente asequible, que los reúna de nuevo superando el divorcio que ha existido. Junto a esto, también debería tenerse en cuenta la renovada crítica de la «obra única».

Como es lógico, todo este movimiento ha hecho resurgir, al lado de la dedicación de los propios artistas, la preocupación de los difusores y de la enseñanza, que apoyan este insospechado florecer para colaborar en los elementos contribuyentes de este paso hacia delante.

En materia de enseñanza, donde el artista quiere adquirir los conocimientos técnicos de indudable necesidad, la ciudad de Barcelona dispone de una escuela —un edificio estupendo de arquitectura gótica del siglo XV— emplazada singularmente cerca de las renombradas ramblas de las Flores. Estamos hablando de la escuela llamada «Conservatori de les Arts del Llibre». Para el acceso a sus clases, es necesario únicamente el pago de una exigua matrícula, que da derecho a las modernas y eficaces instalaciones y a la ayuda de un profesorado inmejorable. En poco tiempo, la fama y el crédito que ha ganado la sección de grabado de dicha escuela ha hecho que vengan artistas de toda Europa y América a cursar en ella su aprendizaje.

Entre los talleres ya profesionales, donde el artista puede hallar unos tirajes perfectos de sus obras, la ciudad tiene un hombre de mucho oficio y depurada técnica: Joan Torréns. Sus amplias prácticas y constantes viajes al lado de los mejores editores y grabadores de Francia y Suiza, conjugados con gran celo en el desempeño de su labor, hacen de este taller uno de los más competentes en la especialidad del grabado de litografía.

Una hermosa técnica, la del aguafuerte, tiene para su realización un taller muy joven y de gran eficacia. Es el de Vila y Torralba, cuyas ediciones manifiestan gran competencia y son exponente de la emprendedora y optimista juventud grabadora de la ciudad.

Las salas de arte y los perspicaces *marchands* no han dejado en margen este interesante florecimiento, y en su calidad de eslabón entre el público y el artista, han logrado mantener una atención viva en los preliminares de este veloz desarrollo. Una de las primeras iniciativas ha corrido a cargo de la prestigiosa Sala Gaspar, que ha montado recientemente una gran exposición con el nombre de «Artistas del grabado contemporáneo». Ha sido una muestra donde se nos ha ofrecido una selección de obras de veinticuatro artistas catalanes, la mayoría de ellos jóvenes, como Arranz Bravo, H. Pijuán, Gerard Sala, Llimós, Trepat, etc., y otros ya conocidos mundialmente como Miró, Picasso, Tapies, Clavé, etc. El éxito de esta exposición

ha sido sorprendente en cuanto a la calidad de las obras presentadas, así como en la reacción favorable del público ante una técnica de momento nueva para la mayoría de la gente.

Hay que destacar el ímpetu de un nuevo y muy joven editor: Oriol Durán —veinticuatro años— que se ha especializado en la edición de carpetas con litografías o aguafuertes en tiradas generalmente de 60 ó 70 ejemplares. En corto espacio de tiempo —lo que va de año— ha editado ya obras de tres artistas: Corberó, Artigáu y Argimón. El principal objeto de la editorial, al margen de editar algún artista muy conocido, es el de difundir y favorecer el grabado de los jóvenes, lo cual le da gran interés para todos los amantes y admiradores del arte joven.

Otra editorial, la de Gustavo Gili, también en corto plazo, ha editado tres magníficas carpetas de grabados de artistas como Fontana, H. Pijuán y Cuixart. De esta afamada casa se conocen otras ediciones anteriores de gran belleza y cuidado técnico.

Otro gran éxito editorial, dentro de la especialidad de litografía, ha sido llevado a cabo por otro gran editor entusiasta, Víctor Scholtz, que ha hecho posible la realización y acertada presentación de la carpeta «La fiesta de los toros», que consta de 35 litografías de Salvador Auslestia, en la prestigiosa Galería René Metras. La crítica ha apoyado totalmente el lanzamiento de esta maravillosa obra de arte, y el público le ha dispensado una atención verdaderamente insospechada.

Asimismo la citada Galería René Metras ha editado recientemente una colección de grabados de Fried, Galí, Villelia y Cuixart, y ha montado una enorme exposición del mejor grabador español actual, César Olmos, que ha sido premiado con varios galardones internacionales, entre los cuales el más preciado es el gran premio del grabado en la Bienal de São Paulo. Su depurada técnica, el empleo de materiales completamente revolucionarios (desde el papel hasta la plancha, pasando por las tintas), hacen que el espectáculo del grabado de César Olmos nos transmita una serie de sensaciones de espacio, color y forma que nos hablan de una sensibilidad puesta al servicio de técnicas nuevas, capaces de devolver aún más prestigio a una tradición ya hacía años olvidada. El conjunto de obras presentadas por Olmo corroboran la bonita fiebre del grabado que se ha apoderado de la ciudad.

La selección por parte del comisario general de Bienales, don Luis González Robles, de artistas de Barcelona —Lommen, H. Pijuán, Tapies, Guinovart y Argimón— para la próxima edición de la Bienal de Lubiana, a celebrar este año, atestigua también el interés que han despertado los trabajos de nuestros artistas grabadores.

Ante esta avalancha de factores reales y concretos se hace innegable

el considerar este hecho, fruto de una gran actividad, como una presencia de fecundidad que sin lugar a dudas ya ha logrado mucho.

Es justo que estos esfuerzos logren, dentro de un corto plazo, situar a Barcelona al nivel de otras ciudades europeas en cuanto a calidad y sobre todo en cantidad de ediciones de grabados en sus diversas formas. Así se dará una verdadera razón de posición ante la necesidad objetiva y la digna admiración que corresponde a una labor que se está llevando a cabo con una contundencia que hacía tiempo no se había dado.

A través de todo ello es fácil imaginar con esperanza el surgir de una innegable serie de valores jóvenes que siempre han dado a las artes plásticas un nombre merecido en la búsqueda de nuevos horizontes para continuar la eterna lucha de la vanguardia y del diálogo entre el artista y el público. El cual, como parte importante en este diálogo e interesado en el devenir artístico, ya empieza a interesarse, y sin duda aún lo hará más, en esta nueva forma expresiva que se le ha cruzado. Al margen de galerías y editores, es muy interesante la labor que encauza y educa el conocimiento del grabado por medio de una serie de carteles enormes puestos a la disposición del público con el objetivo de informarle de los detalles técnicos e históricos del grabado. Con la misma función, también se editan unos pequeños textos que acompañan las ediciones.

Se anuncian también ciclos de conferencias y coloquios sobre la materia para apoyar la acción emprendida por esta mayoría de jóvenes, esperanzas en este interesante campo.

Toda esta labor de difusión e información cultural no sólo beneficiará directamente el objetivo propuesto, sino que también hará posible la comprensión más extensa del arte en general y en particular del arte plástico.

Así se nos está presentando y auguramos con éxito una fuerte etapa que abrirá los caminos para una expresión y una técnica tan bella y de tantas posibilidades.—JUAN MAS ZAMMIT.

## NOTAS PARA UN ESTUDIO SOBRE LA EVOLUCION DE LA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

Durante la XII Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos, celebrada en Valladolid del 16 al 23 de abril, se han proyectado una serie de películas, de muy distintas nacionalidades y

tendencias, que forman un cuadro bastante aproximado de lo que hoy en día es el panorama cinematográfico mundial.

☆

Con la aparición del sonoro y el imperioso sometimiento a una técnica que dejaba muy poca libertad para la creación, nació una nueva estética cinematográfica que, desarrollada en los años sucesivos, ha llegado hasta nosotros bajo el nombre de clasicismo. Hasta el comienzo de la década actual, en que una serie de realizadores jóvenes rompe este concepto, y durante casi treinta años, el cine vive sometido a esta estética, nacida de la subordinación de la imagen a la palabra, que limita y reduce su desarrollo. La libertad creadora que suponía el cine mudo, principalmente por el menor costo de las producciones, la imposibilidad de dar un desarrollo dramático y la mayor imaginación requerida en sus realizadores, se pierde al convertirse la palabra en el elemento básico, arrastrando detrás una serie de convenciones, en su mayoría de origen teatral, que al llegar al cine, por la fragilidad que se atribuye a sus imágenes, aumentan en rigidez. Sólo a partir de 1959, con la aparición de *L'avventura,* de Michelangelo Antonioni, y *A bout de souffle,* de Jean-Luc Godard, en lo que tienen de ruptura con la narrativa clásica, comienza una evolución que ha librado al cine de una serie de ataduras dramáticas que coartaban su expresividad.

*Akahige* (Barbarroja), del japonés Akira Kurosawa, puede ser empleada como claro ejemplo de este clasicismo cinematográfico. La existencia de un planteamiento, un nudo y un desenlace en su desarrollo, aunque se vea interrumpido por la presencia de algunas anécdotas laterales, que muy bien pudieran no existir o ser sustituidas por otras, sin que por ello cambiase el significado, con lo que esto supone en cuanto a la manera de construir la historia —una narración dramática en la que cada suceso significa un avance en el desarrollo de la acción— es lo que da medida de su clasicismo.

Aparte de cualquier otro valor, *Barbarroja* es una película superada. Esta construcción, esta estética, este clasicismo, implican un cierto tipo de historias. Esta estructura dramática impone una tal rigidez que únicamente permite contar un género muy limitado de historias en las que, con muy pocas diferencias, no siempre ocurre lo mismo, pero sí de igual manera. Su desarrollo como el de un problema matemático, lleva implícito tal cantidad de mecánica que, a partir del primer tercio de película, el llamado planteamiento, son previsibles

los otros dos. Por ello su valor, escapando del público en general y entrando en el terreno de los especialistas, se reduce al de la imaginación empleada por el director en la elaboración de cada una de esas piezas que, inevitablemente, tiene que utilizar. Que la historia sea más o menos melodramática o comprometida, como es aquí, es un problema marginal de muy limitado interés estando ante una película realizada en 1965, que no tiene razón de ser.

Con *La busca,* de Angelino Fons, se plantea un problema similar, aunque, por las particulares características sociales y políticas que han rodeado su concepción y nacimiento, sea muy distinto el enfoque a emplear. Como en *Barbarroja* se utiliza una narrativa superada que limita extraordinariamente el alcance que hubiera podido tener la historia contada de otra forma. Fons se ha planteado la adaptación cinematográfica de la primera de las obras de Baroja, que constituyen la trilogía *La lucha por la vida,* como una excusa para mostrar la miseria del subproletariado madrileño de principios de siglo. Si en este sentido logra momentos muy buenos, de una auténtica fuerza, al tener que supeditarse a la trayectoria dramática de Manuel, personaje principal, dándola dentro de una rigurosa construcción, se encuentra muy limitado. Pero Fons, como todos los realizadores de su generación, se ha visto impulsado, por el aislamiento cinematográfico de España y por la completa falta de tradición en el desarrollo de una estética cinematográfica, a emplear este tipo de narrativa. En un nivel superior al de la película, en el ámbito de lo que se ha venido a llamar «nuevo cine español», se plantea el problema de la necesidad de seguir utilizando una narrativa superada, cuando existe otra más útil, más actual y más cómoda, o, por el contrario, saltar sobre el vacío que supone el aislamiento y la falta de una tradición estética, e intentar un cine auténticamente nuevo.

*Hablemos de algo diferente (O necém jiném),* de Vera Chytilova, una de las primeras películas del joven cine checo, tiene un planteamiento coherente para la destrucción de esta narrativa clásica, aunque no completamente logrado, de gran interés. Emplea dos anécdotas, la vida de dos mujeres, opuestas, un ama de casa y una atleta profesional, para, contraponiéndolas, construir la película. Huyendo de todo lo que de fácil y superado pueda tener el sistema, Chytilova intenta, contraponiendo estas dos anécdotas, que las continuas interrupciones narrativas a que da origen el sistema no constituyan detenimientos en las respectivas historias, sino momentos de un enriquecimiento nacido de la comparación. Pero lo ambicioso del planteamiento, debido a un desequilibrio existente entre las dos historias mientras la del ama de casa se fija en sus problemas internos, la de la

atleta se reduce a un documental sobre sus entrenamientos, no se ve reflejado en los resultados.

Muy influenciado por la técnica narrativa desarrollada por Godard en sus películas, aunque con fuertes y profundas raíces en su problemática nacional, comienza a finales de 1965 un movimiento cinematográfico joven en Alemania, del que *La veda del zorro* (Schonceit für fuchse), de Peter Schamoni, y *Abschied von gestern* (La muchacha sin historia), de Alexander Kluge, son dos de sus obras más representativas. Con esa libertad nacida de la destrucción del esquema tradicional al desaparecer la estructura dramática y dar paso a un nueva estructura, más que nada una no-estructura, que se caracteriza por un tono documental nacido de la observación directa de la realidad, se plantea la investigación sobre su situación actual.

*La veda del zorro* está constituida por escenas largas en las que libremente se desenvuelven los actores, no en el sentido tradicional de dar vida a unos personajes, o intentar una identificación con ellos, sino siendo ellos mismos los personajes y convirtiéndose, por lo tanto, las escenas en documentales sobre los personajes-actores. La historia, que libre se desarrolla en todas direcciones, no excesivamente en la que la señala el desarrollo dramático, no podría haber existido según los antiguos moldes porque, de haberse realizado, habría perdido el especial significado que le dan sus múltiples conexiones con hechos, aparentemente, triviales.

En *La muchacha sin historia,* esta destrucción es aún mayor, llegando a no existir las escenas en su categoría de tales. Cuenta la historia de Anita G. que, huida de Alemania Oriental, e hija de judíos, es condenada por robo. Con esta mínima anécdota, y por sucesiva acumulación de datos relacionados con ella, se llega a un completo conocimiento y al del entorno social que hace posible y condiciona su vida. Esto crea una riqueza que logra que la obra no sólo exista en sí, como ocurría en las películas clásicas, sino que, desaparecido el encajonamiento a que obligaba la estructura dramática, que condicionaba las relaciones de los personajes y hacía que, como máximo, la realidad apareciese como telón de fondo, tenga una larga cadena de implicaciones con la realidad que eleven su valor.

Resulta muy significativo el hecho de que mientras en los países desarrollados, mediante sucesivas transformaciones de unos supuestos estéticos, se ha llegado a la creación de unas nuevas técnicas expresivas, en los países del tercer mundo, especialmente en Brasil, se haya llegado, por caminos completamente distintos, a una técnica similar. Porque, en el fondo, aunque las diferencias temáticas, sociales y culturales sean muy grandes, el método narrativo empleado es el mismo. Sólo que aquí, en lugar de ser el resultado de amplias meditaciones

y experiencias, es fruto de la falta de esas meditaciones y experiencias. En estos países del tercer mundo el cine comienza en estos años; si ha existido una historia cinematográfica se ha limitado a la copia de los modelos impuestos por los países colonialistas, no habiendo pasado, por tanto, esa inútil etapa anterior a la que antes me he referido. Nacen al cine y nacen vírgenes, teniendo una riquísima realidad que analizar: basta, casi, salir a la calle y dejar funcionar una cámara para obtener documentos de extraordinario valor. Tanto *Ukamahu,* película boliviana de Julio Sanjines, hablaba en el idioma de los indios habitantes del lago Titicaca, como *La hora e vez de Augusto Matraga,* del brasileño Roberto Santos, tienen esa enorme fuerza narrativa; están incluso mal hechas, pero tienen el valor de responder, gracias a las formas encontradas para reflejar el subdesarrollo y la violencia, a la realidad de unos países, hoy sin hacer, abiertos al futuro.

*La hora e vez de Augusto Matraga* es muy superior a *Ukamahu,* porque mientras ésta es el primer largometraje boliviano, aquélla tiene detrás el movimiento brasileño de cine nuevo. Lo que en una son balbuceos, titubeos, pasos en falso debidos a una falta de narrativa, en la otra, aunque aparentemente pueda parecer que provienen de una misma anarquía narrativa, son producto de unos años, pocos pero útiles, de búsqueda, de haber creado una estética del subdesarrollo hecha a la medida de la realidad de su país y en la que se mueven con gran facilidad.

La estructura de *El hombre del cráneo rapado* (De man die zijn haar kortliet knippen), de Aendre Delvaux, no nace de una ruptura con la narrativa tradicional, sino de un replanteamiento de ésta en una nueva fórmula, en la que la fantasía ocupa la mayor parte. Si hasta este momento el realismo era la base de cualquier narrativa, Delvaux ha conseguido hacer una reestructuración de la técnica clásica en la que ésta es sustituida por la fantasía. Frente a la mecánica narrativa corriente que supone detrás del planteamiento un nudo que, automáticamente, precipita en un desenlace, Delvaux, después de un planteamiento realista, llega a un nudo fantástico que desencadena en un desenlace realista-fantástico. Este método le permite profundizar en la sicología de un profesor que, enamorado de una de sus alumnas, llega a la locura al tratar de alcanzar una hipotética máxima perfección en el desarrollo de ese amor platónico.

*El hombre del cráneo rapado,* primera película hablada en lengua flamenca, supone abrir un nuevo camino, distinto a los que hasta ahora he señalado, pero no en contradicción ni imposible de unir, hacia lo que pudiera denominarse un realismo fantástico.

Ingmar Bergman, a lo largo de sus muchas películas, con su particular acento, ha ido tratando una serie de aspectos de un mismo tema

—las relaciones del hombre con el mundo—, dentro de un aire filosófico, que le han llevado de un religioso panteísmo a un, prescindiendo de aspectos marginales, enfrentamiento del hombre con el hombre. Esta evolución temática va, lógicamente, acompañada de una evolución narrativa. Desde sus primeras obras hasta *Persona,* hay un largo camino, el mismo que existe entre el clasicismo a, por sucesivas eliminaciones de elementos accesorios, la completa austeridad narrativa que actualmente utiliza. Tras una breve exposición en la que emplea todos sus esfuerzos en que sea lo más concisa y densa posible, pasa directamente al nudo que le interesa analizar: el enfrentamiento y la destrucción de dos mujeres, y que narra con la más completa precisión en prolongados primeros planos de sus rostros. Luego, por sí sola, la historia se acaba.

☆

Sirvan estas apresuradas notas con motivo de la Semana de Valladolid de 1967 para plantear un tema mucho más complejo de lo que aquí se indica —como queda ligeramente señalado, toda evolución narrativa lleva consigo una evolución temática— que en otra ocasión trataré con la necesaria amplitud.—AUGUSTO M. TORRES.

## A PROPOSITO DE «FUNERAL HOME», DE WALTER BENEKE

En el teatro hispanoamericano, mientras abundan comedias de ideas políticas y sociales (el llamado «teatro de protesta») muy pocas son las que se proponen la tarea más ardua de ilustrar la vida en general. Fuera de algunos raros ejemplos, tales como *Barranca abajo,* de Florencio Sánchez —de significado universal a pesar de desarrollarse en la pampa—, y *Proteo,* de Monterde, cuyo interés reside más bien en la extraña técnica usada, sólo recuerdo dos comedias importantes que caben en esta categoría: *Invitación a la muerte,* de X. Villaurrutia, y *Funeral Home,* del joven salvadoreño Walter Beneke (1).

No excluyo cierto influjo de aquélla sobre ésta, ya que las dos comedias tienen como escenario una empresa de pompas fúnebres, y difícilmente se lee la una sin pensar en la otra. Pero mientras en la

---

(1) Estrenado en 1956 y publicado recientemente en la valiosa antología de C. SOLÓRZANO: *Teatro hispanoamericano del siglo XX,* México (Fondo de Cultura Económica) 1964.

obra de Villaurrutia la muerte ocupa el lugar central y el argumento entero gira alrededor de la relación vida/muerte (2), en *Funeral Home* ocurre lo contrario. La comedia trata exclusivamente de valores vitales y de la «elección vital» a que la heroína se siente obligada al perder inesperadamente a su marido.

Pero antes de entrar en el estudio de su dilema, creo conveniente señalar otra y más importante originalidad en esta obra de Beneke: la acción tiene lugar en los Estados Unidos y, principalmente, entre personajes anglosajones. Sirve así para subrayar una de las actuales diferencias entre la literatura europea (incluso la norteamericana) y la hispanoamericana. Mientras Lawrence, Greene y Dos Passos se sienten capaces de situar obras importantes en Méjico, mientras Hemingway se esfuerza por captar el modo de ser empañol y Malraux el de los revolucionarios chinos, casi no hay autores hispanoamericanos que se atrevan a situar obras suyas fuera de Hispanoamérica, si no es en España (3). Las únicas excepciones que se me ocurren son Cambacérès y Díaz-Rodríguez. Ni es esto cuestión de raza: tanto Baroja como Valle-Inclán, y más recientemente Cela, han escrito libros importantes cuya acción se desarrolla fuera de España. Por lo tanto, la obra de Beneke tiene un doble interés: no sólo trata de valores abstractos, sino también intenta un contraste entre el sistema de valores que podríamos llamar hispanoamericano y el de Norteamérica.

De este modo se enlaza con una larga tradición. Durante el siglo pasado estaba de moda en el mundo hispánico entusiasmarse ante el espectáculo del orden y progreso que parecían característicos de la civilización anglosajona. En España, Campoamor, en el justamente olvidado *El personalismo* (1895) afirmaba sin ambages la absoluta superioridad de esta civilización. Algo después Galdós inmortalizó en Moreno-Isla el tipo del español exageradamente anglófilo. En Hispanoamérica Sarmiento, al criticar la «eterna lucha de los pueblos hispanoamericanos», su «falta supina de capacidad política e industrial» y su desastrosa «idea de la autoridad del gobierno» piensa evidentemente en el contraste con los Estados Unidos, y Alberdi, en 1852, declara con toda tranquilidad que «el inglés es el más perfecto de los hombres». Sólo con el Modernismo se inicia la reacción contraria, que dura y crece hasta el presente. Darío y Rodó atacan a «los hombres de ojos sajones y alma bárbara». En *Ariel,* sobre todo, se somete el materialismo americano a una durísima crítica, y se elogia a la vez «el más amplio y noble concepto de la vida» que Rodó creía arraigado en el modo de ser

---

(2) Véase mi artículo «Pasión y verdad en el teatro de X. Villaurrutia», *Revista Iberoamericana,* XXVIII, núm. 54, 337-46.

(3) Pienso en LARRETA: *La gloria de Don Ramiro,* REYLES: *El embrujo de Sevilla,* etc.

hispánico. Desde entonces nunca han faltado escritores dispuestos a proclamar la excelencia del alma hispánica con su caudal intacto de valores e ideales, y a pregonar la importancia de su aportación potencial a la civilización occidental, tan falta ahora de espiritualidad. Mallea, al volver decepcionado de Europa, se consuela con la «dignidad» de la «Argentina profunda». Leopoldo Zea ofrece a la decrépita filosofía occidental los «nuevos valores» que Hispanoamérica tenía en reserva. Samuel Ramos (4) nos brinda su nuevo humanismo. En la obra de estos escritores y otros semejantes se manifiesta claramente el afán de reivindicar en su turno la superioridad de lo hispanoamericano frente a lo anglosajón, basándose en la idea de que todavía existen y tienen vigencia en Hispanoamérica ciertos ideales y actitudes ante la vida que han perdido su fuerza creadora y civilizadora en Europa y en los Estados Unidos.

*Funeral Home,* de Beneke, es prácticamente la única obra moderna en español que discute este asunto en términos dramáticos, y es por eso que la creo meritoria de un detenido estudio. Cuando no tuviese otra originalidad, ésta sería aún notable. La acción de la comedia tiene lugar en dos habitaciones contiguas. Una de ellas es el comedor del encargado de una empresa de pompas fúnebres y su familia; la otra es la sala destinada a lo que en un país católico sería la capilla ardiente o lugar de velatorio. Así, desde la primera acotación Beneke puede subrayar la diversa sensibilidad de los anglosajones: «la pieza se desarrolla en uno de esos *Funeral Homes* de los Estados Unidos, donde los americanos, gente práctica, se desembarazan de sus muertos, todavía calientes...». Más adelante, el desconcierto que siente el único personaje hispanoamericano de la comedia ante una usanza aparentemente tan inhumana viene aprovechado para establecer el contraste entre su modo de ser y el de los demás: apenas entrado Bernardo protesta:

> ¿Cómo pueden los americanos traer a sus muertos, todavía calientes, a estos lugares deprimentes, sin intimidad ni cruces? ¡Cómo pueden despedirse de los que compartieron con ellos el sol en las vacaciones de verano, en la inhumanidad de este ambiente?... Nosotros los amortajamos, nosotros les ponemos un Cristo entre las manos, nosotros cargamos el ataúd y los acompañamos hasta el cementerio.

El contraste así establecido va acentuándose cada vez más en el resto de la comedia por medio de una serie de detalles que juntos

(4) Véase el interesante ensayo de Carlos Ripoll en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 202.

forman un cuadro desconsolador de la vida norteamericana. Entre estos se destaca la agresiva descripción de la familia de Nancy, la heroína, hecha por ella misma: «una familia de ricos, eso es lo que son, sin más satisfacción que el serlo, sin otra ambición que seguirlo siendo». El padre «jamás me enseñó nada, para eso pagaba a mis profesores. Su deber era ganar dinero para asegurarnos una vida cómoda, su misión era fabricar mermeladas...». Peor aún es la madre: «De ropa sabía algo, pues era sobre lo único que leía. ¡Pero de arte! Todo lo que veía, si era antiguo o se lo parecía, lo encontraba «bello, bello, bello», y de poderlo comprar, lo compraba. Nuestra casa en California es el más extraordinario panteón de adefesios... ¿Tengo que regresar junto a ella? ¿Soportarla de nuevo con sus joyas, y sus operaciones plásticas cada año, y sus trajes ridículos, y sus estúpidos amantes en Europa?»

Constituye desde luego todo esto una caricatura de la vida burguesa americana, aunque si pensamos en la casa de Big Daddy en la película de *Gato en un techado de lata caliente,* de Tenessee Williams, con su sótano también lleno de adefesios traídos desde Europa y sus habitantes fanáticos del *conspicuous expenditure,* no nos parece ya tan exagerado. El episodio de la viejecita norteamericana que se desvive por los animales se enlaza también con la más pura tradición de sátira anti-anglosajona.

Pero las figuras principales en torno a las que se cristaliza el desdén que siente Beneke por las formas de vida social típicas de Norteamérica son el encargado del *Funeral Home,* Milton y su mujer, Nancy. Esta, en un largo diálogo con la heroína, pone al desnudo su mentalidad de mujer conformista que se somete del modo más supino a un concepto estrecho e infantil de las leyes sociales. Las cosas «se hacen porque se deben hacer»; la heroína tiene que cumplir con «lo que una mujer debe hacer cuando muere su marido», porque «así son las cosas». En la base de la actitud de Nancy no encontramos ninguna convicción razonada, ninguna comprensión moral. Ella misma admite que le gustaría traicionar a su marido —a quien aceptó a pesar de la repugnancia física que le inspiraba— con algún muchacho fuerte y alegre. Pero no lo hace «porque no se debe». Sin embargo (y como colmo de ignominia) se encuentra convencida de estar feliz.

El marido, Milton, completa el cuadro de abyección. El también se ha sometido. Dejando el empleo que, si bien no muy bien remunerado, le gustaba, y a los compañeros con quienes se divertía, ha aprendido a embalsamar cadáveres para luego casarse con Nancy y heredar el negocio. Su norma es la prudencia; él también se cree feliz. En la

última escena de la comedia, su mujer, hablando por ambos, define una vez para todas la actitud de este matrimonio:

> Mira, nosotros jamás tenemos grandes penas, ni angustia o desesperación de cualquier clase. Un poco de aburrimiento, todo lo más, y eso se mata con la televisión o las visitas. El deseo de hacer unas cosas se mata haciendo otras, no dándole tiempo al cerebro de buscarles un porqué a las cosas que no están claras del todo.

El contraste entre el encargado y su mujer y los partidarios del ideal, María y Bernardo, no podría ser más neto. Tanto aquéllos son convencionales como éstos son anti-conformistas. Tanto aquéllos se quedan indiferentes al arte y a la belleza como éstos se hallan unidos por su admiración de Donatello. Tanto aquéllos han transigido con sus ideales como éstos han permanecido fieles a ellos. Milton y Nancy han evitado cuidadosamente todo riesgo, adaptándose en todo al convencionalismo burgués; María y Bernardo han aceptado cada uno a su modo el reto de la «aventura», él como conspirador, ella casándose con un obrero. Representan un modo de ser totalmente distinto de los de Lewellyn, un modo de ser además que si no nos equivocamos encuentra la plena aprobación de Beneke.

La diferencia queda claramente definida por María misma cuando dice en el primer encuentro con Bernardo: «No sé qué hubiera hecho si alguien no viene esta noche a hablar conmigo, a decirme que existe algo más que las máquinas nuevas de la fábrica, y el fútbol y el precio de las cosas». Todo el argumento de la comedia gira alrededor de ese «algo más», ese postulado de un ideal más alto que contrasta con el de los fabricantes de mermelada superfina y de los encargados de *Funeral Homes* sin cruces. Y no se trata sólo de si existe, sino que más bien se busca la consecuencia que tendría para María. ¿Ella, la norteamericana, será capaz de abrazar el ideal que le ofrece Bernardo? Aquí quizá cabe criticar a Beneke por la vaguedad de lo que representa el personaje centroamericano. El ideal de Bernardo tiene poco de positivo. En gran parte, como el formulado por Rodó, obliga más a rechazar las convenciones y el materialismo que a aceptar algo diferente. Notamos que encierra un elemento humanitario cuando Bernardo se refiere a su juventud dedicada a combatir la dictadura en su país de origen, y cuando invita a María a compartir con él una vida de sacrificio y servicio a la gente humilde. Hasta se aparenta un elemento religioso en la referencia a un Dios de reconciliación y amor. Pero en el último análisis el ideal de Bernardo resulta indeterminado y algo retórico.

Como Bernardo, María también ha perseguido un ideal: el del amor auténtico, o más bien el del enamoramiento concebido en modo

típicamente femenino como algo indefinidamente duradero. Ha sacrificado sin vacilación su rango social con todas sus comodidades para compartir la vida de un simple obrero cuya hermosura física y varonil espontaneidad había preferido a la superficial brillantez de sus compañeros de universidad. Es éste que ahora ocupa el ataúd en el *Funeral Home*. Mientras el ideal de Bernardo se relaciona racionalmente con la colectividad, el de María es totalmente individual y emocional. El procura realizarse plenamente dentro de su autonomía de hombre; ella busca la felicidad a través de su dependencia en un hombre.

El interés de la última parte de la comedia estriba en saber si María, que acaba de hacer su aprendizaje al ideal por medio de su matrimonio, y de conocer sus riesgos y pelibros, será capaz de entregarse a él otra vez en campañía de Bernardo a sabiendas de que éste es un asesino. Beneke no la somete impreparada a tamaña prueba. En el curso de la acción hemos constatado que María parece carecer de creencias religiosas; tampoco concede su adhesión a lo que ella llama «una moral que cambia cada cien años y cada 1.000 kilómetros»; critica además con cierta energía el concepto de la felicidad basada en la prudencia que representan el encargado y su mujer. El autor nos la presenta en efecto como una mujer de ideas muy atrevidas. Falta saber sólo si en el momento decisivo, llevará a la práctica sus opiniones.

Bernardo no quiere tentar la prueba; pero lo que él propone como alternativa: un momento de abandono sin ilusión, un amor sin porvenir, pocas mujeres saben aceptar. Cuando María le pide una palabra de compasivo engaño, una esperanza siquiera falsa, Bernardo se esquiva. Su rectitud de idealista intransigente le prohibe la mentira en materia tan importante. Es el momento más crítico del drama. La única solución que le queda a Bernardo es la de confesar su delito (con sus muchos atenuantes, naturalmente), jugando el todo por el todo. Está a punto hacerlo cuando la entrada del encargado pone fin al diálogo. La revelación queda reservada al último acto: María aprende de una tercera persona que Bernardo mató a su mujer por motivos de honor. Horrorizada, rechaza la última posibilidad de rehacer su vida junto a él. Más tarde, al enterarse de todas las circunstancias, se arrepiente; pero es ya tarde. El centroamericano acaba de matarse.

Resumiendo: una de las frases-clave de la comedia es la observación de Bernardo en el primer acto: «Esa es la tragedia del ser humano, serlo tan diferentemente». El y María representan una actitud ante la vida radicalmente distinta de la de Milton y Nancy. Aparentemente, para Beneke, a pesar de las decepciones que trae consigo, es una postura vital más noble. Pero no necesariamente para el espectador. ¿Cuál es en realidad la pareja más simpática? Milton y Nancy, con todo

su convencionalismo—y también con su espontánea bondad hacia María—o bien María y Bernardo, el asesino y la mujer dispuesta a entregársele mientras su marido aún espera la sepultura? Sea como fuera, el contraste es falso. No hay que ser inmoral para romper con las convenciones; ni es verdad que el aceptarlas obliga a transigencias abyectas. El seguir una carrera, dirigir un negocio, educar bien a sus propios hijos, ofrecen toda la «aventura», toda la angustia y toda la emoción de las que la mayoría de los hombres somos capaces. Las oportunidades de sacrificio y de servicio a los demás se encuentran tanto en el matrimonio y en la vida burguesa como en el amor libre y en las conspiraciones. Negarlo es tacharse de inmadurez.

Pero quizá aquí mismo encontramos la clave de la interpretación de *Funeral Home.* Tal vez lo que Beneke quiere sugerir es precisamente que ni en las sórdidas transigencias, ni en las exaltadas aventuras se encuentra la solución al problema del ideal. La pseudo-felicidad de Milton y Nancy suena falsa; Bernardo se refiere a su idealismo juvenil con la palabra «espejismo»; María acabó aburriéndose de su aventura con el hermoso obrero. En el caso de estos últimos, además la búsqueda del ideal termina en un segundo fracaso. Bernardo y María quedan aislados el uno de la otra, él porque se niega fanáticamente a ofrecerle en el momento justo siquiera un vestigio de ilusión, ella porque no se encuentra capaz de anteponer su intuición a su momentánea repulsión hacia Bernardo cuando descubre su delito.

Esta comedia de Beneke, pues, marca un importante hito en la historia del debate ideológico entre Hispanoamérica y los Estados Unidos: su paso desde el ensayo al teatro, desde el campo del intelectual al del hombre medio. Inevitablemente, en tal proceso los elementos que están en la base de la rivalidad de las dos culturas se ven simplificados y hasta a veces caricaturizados. Pero si es lícito criticar a Beneke por la falsa antítesis que propone entre las dos parejas de personajes en la comedia, forzoso es también elogiar su bien equilibrada visión tanto de la fragilidad de los grandes ideales un poco hueros que desde Rodó acá estragan la juventud hispanoamericana, como de la aridez de la cómoda vida «práctica» norteamericana.

Si, como afirmó recientemente Angel del Río en su último libro (5), está próxima a desaparecer «la reacción ambivalente de admiración y repulsa», que desde hace tanto tiempo viene definiendo las relaciones entre las dos razas en América, esta comedia de Beneke, que tan valiosamente crítica los mitos de una y otra contiene quizá un buen presagio para lo por venir.—D. L. Shaw.

---

(5) *The Clash and Attraction of Two Cultures* (La lucha y atracción de dos culturas), Universidad de Luisiana, 1965.

# UN CRITICO DE ARTE ARGENTINO: ROMUALDO BRUGHETTI

Si la poesía es cultivada sin tasa en el área de la lengua hispánica, de modo particular en América, contrariamente la crítica—tanto la literaria como la artística—tiene muy contados representantes. ¿A qué se debe esta diferencia? Quizá la respuesta esté en la inversión completa de aquella famosa frase de Boileau: «La critique est aisée, mais l'art est difficile». O sea, en replicar que el arte es fácil y la crítica difícil. Pero no; en rigor de verdad, todas las artes y géneros son igualmente difíciles cuando se abordan con exigente conciencia, con rigor autocrítico, prescindiendo del fácil conformismo al que muchos sucumben. Lo dificultoso, en todo caso, es llegar tanto en la poesía—entendida ésta como *Dichtung* o invención literaria, en un sentido muy extenso—que no se circunscribe a la lírica—como en la crítica propiamente dicha, a cierto grado de excelencia. Tal es el caso de Romualdo Brughetti, sobre el cual volveré dentro de un momento.

Pero antes permítanseme algunas reflexiones sobre el conflicto de las artes y los géneros, que no es tal, sino más bien correspondencia y aun integración. Ya en un libro mío—*Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneo*—adelanté algunas nociones. Referido a la poesía en relación con la pintura, más ampliamente, a la literatura y las artes plásticas, el pleito viene de antiguo. Se remonta a la época neoclásica, finales del siglo XVIII, con *Laocoonte,* de Lessing, quien pretendía erigir una barrera o antagonismo radical entre poesía y pintura. Pero ya en el libro mencionado hube de demostrar que tal incompatibilidad no existe; antes bien, una influencia recíproca, aduciendo numerosos ejemplos de obras literarias, que van desde Baudelaire a Alberti. Además, hoy creemos—en contra de Croce—que los géneros literarios existen, pero que no son excluyentes, ni admiten prioridades en abstracto; aún más, los hechos nos demuestran todos los días que tales géneros no viven aislados, se interpenetran e influyen; que, por ejemplo, la novela, como un avestruz, ingiere cuanto material se le pone por delante, desde la metafísica al reportaje; que la poesía se aleja muchas veces del puro lirismo y no vacila en asimilarse sustancias dramáticas y aun épicas—caso de León Felipe—; que la crítica, erróneamente estimada por algunos como un género inquilino o parásito, aunque absorba múltiples sustancias, puede elevarse a la categoría de creación, cuando no solamente ordena y jerarquiza, sino cuando además abre rumbos y descubre valores. En suma, la crítica deja de ser divagación gratuita, vano cimiento de verbalismos, pretexto sobre los textos; es decir, lo contrario de lo que falsamente se entendió como «crítica poética». Sólo entonces adquiere sustantividad, que no

rechaza, antes bien complementa la alianza, de la historia, tanto si se aplica al hecho estético como al fenómeno literario. Piénsese simplemente en un Baudelaire, en un Valéry, por no citar ejemplos más actuales.

Romualdo Brughetti es un espíritu de múltiples vertientes, sensible y a la par reflexivo, en quien se demuestra la coexistencia en una misma personalidad de varios géneros. Aparte de tres libros poéticos, que a otros incumbe juzgar, Romualdo Brughetti ha publicado en los últimos tiempos tres libros de historia y crítica del arte. Cronológicamente enumerados, son los siguientes: *El arte precolombino* (Columba, Buenos Aires, 1963), *Historia del arte en la Argentina* (Pormaca, México, 1965) y *Pintura italiana del siglo XX* (Asociación Dante Alighieri, Buenos Aires, 1967). El primero de ellos viene a confirmar la reivindicación del papel de la América precolombina en las artes y su influjo sobre varias de las últimas y más modernas expresiones. Cierto neoprimitivismo de nuestra época enlaza visiblemente con algunas expresiones del arte anterior al Descubrimiento. Por ello, el autor no vacila en considerar como legítimos «el uso de los términos *cubismo teotihuacano, expresionismo* y *superrealismo aztecas* (si se piensa en la Coatlicue máxima), *primitismo pictórico* (aplicado al Paraíso de Tláloc), *abstractismo* (referente a los tejidos paracas y nazcas) o *neocubismo* (visible, por la fotografía, en las arquitecturas de Macchu Picchu), en la plenitud de sus planos superpuestos, de aristas remarcadas y en busca de la cuarta dimensión de esa corriente constructiva de la plástica». Para llegar a esta conclusión, Brughetti analiza metódicamente las distintas culturas americanas, a partir de las mexicanas, pasando por las mayas y altoperuanas, y terminando con las de América del Sur. Utiliza para ello experiencias de sus viajes, de su cátedra en la Universidad de La Plata y una abundante bibliografía.

En la obra siguiente, retrayendo sus miradas al país donde mora, Romualdo Brughetti ha trazado una *Historia del arte en la Argentina.* En este punto se mueve en un terreno más familiar, ya explorado desde los primeros libros de Schiaffino y de Pagano, sin olvidar más modernamente a Payró y Córdova Iturburu, y abundantes monografías parciales. Como quiera que las tendencias, los hombres y obras de los artistas estudiados —desde Carlos Morel y Pueyrredón hasta los últimos figurativos y abstractos— se hallan en todas las memorias, superfluo sería cualquier detalle. Señalaré únicamente el acierto y exactitud con que Brughetti fija los orígenes y características del arte actual en la generación de 1921 —o más exactamente 1924—, año del nacimiento del periódico *Martín Fierro*— y en los nombres de Figari, Pettoruti, Curatella Manes y Spilimbergo.

El vaivén de la pintura entre direcciones opuestas, yendo de la

forma a la imagen, no es, a mi parecer, una peculiaridad de la pintura italiana en el siglo XX, sino una característica común de todo el arte europeo. Si empiezo con esta observación, la reseña del último, recentísimo, libro de Romualdo Brughetti, titulado *Pintura italiana del siglo XX,* es para señalar que no cabe monopolio ni exclusivismo de rasgos en ninguna nación, y que el arte de estos últimos lustros es un arte sin geografía, adscribible a cualquier país libre de límites fronterizos; para comprobarlo basta darse una vuelta por las galerías u hojear las abundantes reproducciones que pululan.

No obstante lo afirmado anteriormente, es incuestionable que la vanguardia propiamente dicha —tanto la artística como la literaria— amanece en Italia, al menos, con el futurismo (1909) da un paso más avanzado que el expresionismo alemán y el cubismo francés. Nadie podrá regatearle este papel amaneciente y precursor. Contempladas todavía hoy las obras de Boccioni, Severini y Carrà, producen aún una sacudida incomparable. Como testimonio más explícito sobre el papel e influencia del futurismo, me permito remitir al capítulo de este título en mi *Historia de las literaturas de vanguardia* (Guadarrama, Madrid, 1965). Algo semejante, en punto al impacto anímico que originan los cuadros de Chirico, podrá verse en las páginas de Brughetti consagrado a la pintura metafísica. Pero ¿acaso ésta no es más bien una reacción contra el futurismo, tanto como un anticipo del superrealismo? Con todo, la reacción adversa sólo viene algunos años más tarde mediante el grupo de *Valori Plastici,* y sobre todo, con el apellidado *Novecento* (1922), donde siguen vigentes los cuadros de Campigli, Sironi, Vasoratti, De Pisis y otros. Recuerdo que fue precisamente en Buenos Aires, en Amigos del Arte, donde pocos años después me tocó ver precisamente un gran conjunto de tal estilo pictórico.

Mas no he de mencionar en detalle todas las escuelas, tendencias y personalidades registradas por Brughetti en su exhaustivo libro. Diré solamente que ciertas peculiaridades del arte italiano —claridad significante, perfección técnica— desaparecen, se funden en la marea internacionalista a partir del grupo «Corrente» en 1943, y, sobre todo, después de la guerra con el Manifiesto de Arte Concreto lanzado en 1948 por Gillo Dorfles. Cabalmente un libro de este teórico, traducido ahora al español, *Ultimas tendencias del arte de hoy* (Nueva Colección Labor, Barcelona, 1967), prolonga la trayectoria cumplida por Brughetti. Y aun diríamos que éste es más completo y objetivo, pues exento de todo parcialismo registra en sus páginas minuciosamente la superabundancia de movimientos y grupos que se suceden en los años penúltimos, desde el «Frente Nuevo de las Artes» y el «Grupo de los Ocho» hasta el espacialismo de Fontana, terminando con los grupos «Nuclear», «Miriorama» y otros que se autodesignan con iniciales o voca-

blos sintéticos, tales el Grupo «N», «Uno», «Tiempo», etc. Multiplicación excesiva —se dirá—. Desde luego, tanto como son levísimas las diferencias con que pretenden singularizarse. ¿Significa esto que asistimos a un período agudísimo de crisis a una atomización del arte más que al orto de una época capital? Tal es la interrogación que deja flotando un libro tan claro y documentado como el de Romualdo Brughetti, cuya lectura no deberá omitir quien intente estar al día de las variantes del fenómeno estético, y por el cual hemos de felicitarle y alabarle sin reservas.—GUILLERMO DE TORRE.

## ALCURNIA Y OLVIDO DE ANDRE BRETON

### RETRATO EN SU GRAFISMO

André Breton, en la curva cerrada de su pelambrera y su rostro potente, con los años a cuestas; no en demasía, puesto que nació, en la provincia francesa del Orne, en 1896. Y hombre cabal en su grafismo. Intensidad del dibujo, esto es, de la mirada. Ojos relucientes, duros, cual piedras de dureza extrema. Ahí reside la vigencia y la penetración del mirar.

Alargamiento de la cara, en sentido vertical, de arriba abajo, y una masa o cabellera como orla. Redondeando los ángulos y aristas. Geometría sin espacio, con la personalidad encima, caracol que lleva la casa sobre los hombros. Así es. Y André Breton corresponde a la misma fotografía que durante décadas se hizo célebre en el mundo.

Entereza, asimismo. Rasgo psicológico de lo estrujado, de un corazón que gruñe en estercolero (¿la sociedad moral de la cultura y, por ende, de la sociedad?) como si quisiese suprimir todas las cascarrias.

Un hombre en su busto, con la chaqueta que le servía de decorado. Alguna presunción, es la pura verdad.

Y luego (acaso en vez de decir «luego», dígase «ante todo») las manos. Nervios de hojas rugosas, extendidas en la conquista del vivir. Manos con la pluma dispuesta a luchar, en eco directo de la lanza en ristre del Quijote manchego. Manos, por tanto, en acción. ¿Y no es también Quijote francés este André Breton que nos preocupa, seduce, interesa? Lo dicho: las manos. En su exactitud combatiente: para servir, para escribir. Manos significativas, con escudo y alcurnia de la madurez.

Es esta idea, a mi juicio básica, lo que forma los cimientos pro-

fundos del fundador del superrealismo: las manos, y los ojos. Desencadenándose, escudriñando y para ofrecer hospedaje a las ideas revolucionares que en arte y cultura presentaba la doctrina revolucionaria del superrealismo. Miradas (los ojos) y escritos (las manos) para contrarrestar la ofensiva burguesa de la belleza formal, académica e inamovible.

André Breton, personificado cabalmente en postura combativa: el relampaguear de la visión buscadora, y la señal directora de la mano. Ardiente universo de una personalidad en los elementos dispersos que componen su vida. Un hombre, en su autorretrato permanente: sus obras. Pero, primero, por fuera. En lo que se ve y se siente. En el espejo directo de lo que se es. Y a través de los ojos y de las manos, una arquitectura de fuerza: el cuerpo. Y el orgullo. Y la vida.

No hay nada erróneo en André Breton. Ni falso. ¿No están desmintiendo sus ojos cualquier falsedad o acusación? ¿Y no están subrayando con eficacia sus manos la pasión de crear que le animaba?

Un hombre, así, en su cartografía. O sea, retrato para navegar, para marcar la estela del viaje humano. Rosa de vientos que ofrece, generosamente, el rostro de un poeta. Lo personal y lo poético, en las nociones del ser. Ontológicamente. Física y psicológicamente. Metahistóricamente. No llamo en auxilio a Unamuno, pero creo que así lo hubiese definido él. En lo hondo. Por dentro. Por debajo de la corteza. En lo profundo, camino de la sustancia. Y eso se llamaba «superrealismo».

La raíz y el itinerario de André Breton se anuncian en sus miradas y en sus manos. Es su grafismo. Rúbrica insoslayable. Porque ya lo decía el autor de *L'homme, cet inconnu,* Alexis Carrell, y es que el hombre está determinado por factores que, aun a pesar suyo, se manifiestan y lo explican. André Breton está manifestado y explicado por sus ojos y sus manos. Mirar y escribir.

## Cumbre superrealista

Con herencia asentada en la conocida obra del uruguayo-galo Lautréamont (esto es, Isidore Ducasse, y qué conde de Lautréamont ni niño muerto) alzóse el movimiento de André Breton y sus amigos de entonces. Ese libro, los *Cantos de Maldoror,* fue semilla y fermento, algo así como la biblia superrealista, a pesar de su contenido de crueldad y su gran carga de lo extraño y misterioso. ¿Pero no es la esencia de la poesía con sangre vivificadora y renovadora? André Breton se apoyó en Lautréamont, y así forjó una arquitectura nueva. Conta-

giándose con el fuego devorador y salvador, uniéndose a la tentativa de que el mundo se vuelva constante metamorfosis.

¿No labraba en elogio futuro una profecía? ¿No surgía alabanza para siempre de una tentativa que ni jugaba a la taba ni siquiera se vestía de andrajos? ¿No iba André Breton acercándose al denominador común y universal de la belleza?

Preguntas que el superrealismo dejó en semillas, en sementera de corazones adictos a cambios hondos. Construcción, como albañilería y mampostería, con canto de explosión y de juventud. Era necesaria la juventud para el superrealismo, como igualmente la necesitó el romanticismo. Vida sin remiendos. Y André Breton se mostró joven, puro y, por ende, intransigente. Iconoclasta de la literatura. Porque para él no hubo más horizonte que el de la transformación completa gracias al combate, tanto en la literatura como en el arte y en la vida.

Tres célebres *Manifiestos* superrealistas ilustran el itinerario sin sombras recorrido por André Breton. Los manifiestos tienen por fechas los años de 1924, 1930 y 1942. Nacido en realidad al acabarse la primera guerra mundial, la línea no llegó nunca a ser quebradiza, y siguió manifestándose en la segunda guerra mundial. La máxima era clarísima: «Cambiar la vida», y por ello aspiró a ser completa. Hacia mayor libertad, más poesía y más amor. Máxima de alcance extraordinario, y que se insinuó como activa y solidaria con los hombres ávidos de cambios sociales radicales. Y cuyos fermentos no se acabaron aún hoy.

Sin embargo, el ideal de dialéctica revolucionaria de André Breton no cuajó, en ninguna circunstancia, de modo definitivo. Ahí existe aparente paradoja. Porque si es así, y así parece que fue, ¿cómo explicar la intensa resonancia del superrealismo a lo largo de años de vivísima luz creadora en literatura y arte y hasta dentro de una geografía europea muy abierta, mucho más allá de los escritores y de las fronteras de Francia?

Acaso resida la respuesta en el sentido de lucha constante y de sacerdocio, puesto que André Breton, como director de conciencia del superrealismo daba esa pauta y norma. Y tal vez sea por ese espíritu directivo que se le ha camado a André Breton *el papa* y también *el mago* del superrealismo. Corriente de magia y de apostolado, ¿no convergen hacia dentro los dos adjetivos? ¿No realizan una síntesis verdaderamente formativa y prospectiva? La influencia superrealista ha sido la gran generadora de literatura nueva y de arte nuevo del siglo XX. Y sin su empuje, sin su sangre derramada, no existiría el mundo intelectual de hoy tal como es.

Otros escritos de André Breton confirman y defienden su posición analítica y crítica al par que creadora. Cítense *Qu'est-ce que le surréalisme*, de 1934, y *Position politique du superréalisme*, de 1935.

En André Breton arde un fuego desperdigador y siempre consciente: aclarar y allanar lo que está más allá de los días y de la razón. Exploración (y asimismo explotación) de modo sistemático y durable, de zonas humanas oscuras. Lo curioso es su ahondarse en tinieblas. ¿No había quitado ya Freud y sus co-teóricos las malas hierbas del camino? Lo que quiere André Breton es luchar contra la literatura envenenada con estilo de la burguesía, y contra lo que estipulase como inviolable siempre: el dominio del razonamiento y de la idea concreta. Igual que en lo matemático primario. Y, claro, se subleva. Irrumpe con furia. Junto a Paul Eluard y a Aragon, entre otros muchos (como René Crevel, quien acabará suicidándose), para obtener la victoria, lo que el superrealismo juzga como conquista y victoria: la vida oscura.

Espinas y zarzas hay, y el superrealismo busca el medio de eliminar lo malo, ya sean brozas o consejos académicos. Lo oscuro es la novedad. Descubrimiento de lo subconsciente, del ensueño, de las alucinaciones. Ahí brilla el campo de acción más original de superrealismo. Decirlo hoy no es cosa de otro jueves, pero es reconocer el aliento de vida dado al vivir del arte y de la literatura por la tendencia superrealista.

En poesía, el gusto de la imagen, en metafórica sangre. Y así, como ejemplo, en André Breton, *Les Vases Communicants* (en 1932) y *L'Amourfou* (en 1937). Poesía militante con el tema de amor a cada instante, en cada renglón.

Y en la prosa, un sendero similar, de ruptura de frase y de dislocación de la sintaxis, pero con llamarada de un estilo estupendo y movido. Ejemplo, en André Breton, ¿no es *Nadja*? ¿Y no es estilo, a pesar de todo, de factura clásica?

Caminar sin descanso, quizá ese sería el lema de André Breton. Seguido o abandonado por sus compañeros, a través del tiempo y en diferentes fases de creación. Y justo sería recordar a Philippe Soupault como también a otros escritores, cuyo suicidio fue la firma de luto del superrealismo: Jacques Rigaut y Jacques Vaché. La inteligencia aguda de André Breton tuvo siempre solidaridad en otros escritores. Porque no moría el superrealismo. Su vitalidad demostróse en Estados Unidos en 1947 y también en París en 1962, con exposiciones, publicaciones y revistas.

Sin embargo, eso rezumaba olor a muerto. No tañían las campanas, pero André Breton sentía repulsión y asco, una decisiva oposición hacia la historia de su movimiento. Hay que reconocer, de veras y sin vendarse los ojos ante tamaña realidad, que el superrealismo ha logrado

influenciar al estilo de toda una época: la suya, esto es, la nuestra. Nuestro nervioso y ambicioso siglo XX, con sus dos guerras mundiales como tuétano. En los huesos, y como en cobranza de hacienda, proclamaba André Breton la originalidad del superrealismo. No cuajó del todo, es decir, no pudo convencer al mundo de que su estilo era la vida; no logró cambiar al mundo, metamorfosearlo como a ello ya aspirara Tristan Tzara y también Apollinaire. Asunto de poetas, se ha dicho de modo despectivo. Y lo cierto no es eso: asunto de la vida, asunto de todos. Y razón tenía André Breton al rechazar los inventarios de fin de año respecto al superrealismo. Decía: «no se hacen inventarios cuando se está en movimiento». Claro, siempre estaba andando, siempre andaba en luchas. Aquí, asemejábase a Unamuno en lo de contra esto y aquello.

Lo real y lo religioso no satisfacía a André Breton, no hallaba suficiente razón catalizadora en sus formas y brújulas. Buscó lo absoluto. Con amor absoluto como antídoto contra tinieblas voluntariamente plasmadas en un poema o en una novela o en un lienzo. Y el que Robert Desnos (muerto en campos de concentración, en la Alemania de Hitler) o Max Ernst le hayan sostenido, es veredicto de gran hondura. A nadie, en aquellos tiempos, le bastaba ni podía bastarle la otra trayectoria de la escueta realidad en su realismo rígido. El texto automático, por ejemplo, erguíase con mucha sangre y mucha originalidad. La imaginación, pues, en alza, en auge, y señalada como alimento natural del artista y del escritor. ¿Es que lo comprendió alguna vez Salvador Dalí, quien fuera partidario muchos años del superrealismo?

## El humor negro

Fue en 1940 cuando André Breton escribió *Anthologie de l'humour noir,* y resulta un fenómeno curioso saber que la censura prohibió este libro. Es de lectura divertida. Y casi entre paréntesis debe citarse a esta antología. Testimonio de la audacia, de la subversión. Al llegar la liberación, se autorizó la venta de la *Antología del humor negro.* ¿Enjundia, o falta de ella? Así es el prestigio y la soledad del autor. Y en plan de jabato: mordiendo, pegando mordiscos a mansalva. Hacia lo maravilloso. Hacia lo prohibido. ¿No se trataba de cambiar la vida, según Rimbaud? ¿No se trataba de unir poesía y revolución, para cambiar el mundo, tal como en pregones y revistas proclamaba André Breton? ¿Por qué, pues, asustarse?

¿No conviene evocar la atracción ejercida por los *Champs magnétiques* de la idea en su estado bruto «en ausencia de cualquier control

ejercido por la razón»? Magnetismo y pasividad: la llamada del automatismo. Y dar rienda suelta al caballo (verde, según Lorca y Neruda, Pegaso según los clásicos) de la poesía.

Como colofón, citemos a André Breton: «El lenguaje se le ha entregado al hombre para que lo emplee de modo superrealista». Dicho esto, podría añadirse que es punto concluido y ya está. Pero el lector deberá acudir a las fuentes esenciales: a las páginas de la antología en cuestión.

### Definición aproximada

André Breton subsiste (y subsistirá durante mucho tiempo en la historia de la literatura del siglo xx) con un movimiento poético. Con mil agitaciones y tentáculos. En arte. En filosofía. La corriente superrealista fue, gracias a André Bretón, un movimiento contagioso. Tal vez encerrado en dos momentos críticos: 1918 y 1939. Fin y comienzo de guerras. Dislocación. Ya se ha dicho que con Rimbaud y con Lautréamont a la cabeza. Seguramente con sus mijillas de Sade. Y el impetuoso avance del dadaísmo de Tristán Tzara. Pero todo culmina en la personalidad de André Breton: una auténtica riada. Las crisis que conoció el movimiento superrealista sirvieron para engrandecerlo, o para hacer que empequeñeciese. Pero nunca encanijó. André Breton, en la soledad majestuosa y orgullosa, tal vez pueda justificar los dos adjetivos ya citados: *el papa del superrealismo* y *el mago del superrealismo*. Héroe de una época histórico-social, en el drama de la profecía interrumpida. Por otros escritores. Por nuevos cambios dentro del mundillo de la literatura. Sin pretextos, y por vocación, André Breton simboliza el superrealismo integral, sin debilidades y sin concesiones. Es el sacerdocio y la magia.—Jacinto Luis Guereña.

## EL «PICCOLO TEATRO» DE MILAN

A los veinte años de su fundación, el «Piccolo Teatro della citta di Milano», que dirigen Paolo Grassi y Giorgio Strehler, ha emprendido una *tournée* por diferentes países europeos: España, Portugal, Francia, Alemania, Bélgica, Inglaterra, Suiza... En España, el «Piccolo» ha actuado, entre otras ciudades, en Madrid, Barcelona, Zaragoza, Valladolid... Su paso ha sido triunfal. Los públicos le han rendido su más encendido aplauso, particularmente los públicos más jóvenes. En repertorio, el «Piccolo» traía una sola obra: *Arlecchino servo di due*

*padroni (Arlequín, servidor de dos amos)*, de Carlo Goldoni, bajo la dirección de Strehler. Se trata de uno de sus espectáculos más afamados, de una de sus creaciones ejemplares.

Tenemos ante nosotros, pues, un doble tema de atención: el espectáculo concreto de *Arlequín, servidor de dos amos*, y este centro dramático que se llama «Piccolo Teatro», y que es —quizá resulte obvio decirlo— uno de los centros dramáticos más importantes de la escena europea de hoy.

## I. Una representación

La escena se ilumina paulatinamente. Sobre el propio escenario hay un tablado rectangular; en la parte trasera de éste, una cortina, de color *beige*, con dibujos que evocan el lugar de la acción. Son dibujos de una gran sencillez, y también muy hermosos. En lo sucesivo, todo el juego de mutaciones se basará en este simplísimo sistema: descorrer unas cortinas y correr otras. Fuera del tablado, en el lateral derecho, al fondo ya del escenario, se recorta una ruina romana: es como un apunte sin terminar. Otros motivos escenográficos, de diferente naturaleza, coadyuvan a concretar esta división del espacio escénico. El tablado aparece así como «un teatro dentro del teatro», como si un prestidigitador nos hubiera colocado, en este escenario actual, un antiguo escenario de los cómicos del Renacimiento. Efectivamente, este tablado, de extremada sencillez, despierta en nosotros el recuerdo de algunos grabados del XVI. Y esta impresión se refuerza muy pronto, al ver aparecer a Pantalón, al Doctor, a Brighella, a Smeraldina, a Arlequín... He aquí a las viejas «máscaras», a los arquetipos creados por la imaginación y la gracia popular en el despertar renacentista.

Sin embargo, sabemos bien que este Arlequín, esta Smeraldina (Colombina), este Doctor, esta Brighella, este Pantalón, no son ya los de la «commedia dell'arte». El programa nos dice que vamos a ver *Arlequín, servidor de dos amos*, de Goldoni, y sabemos cuál es la relación Goldoni con la «commedia dell'arte». A mediados del XVIII, Goldoni lleva a cabo la ardua tarea de transformar radicalmente los supuestos en que se apoyaba la «commedia dell'arte». Esta había perdido por entonces el espíritu dinámico de los dos siglos anteriores. Y era una tarea urgente terminar con los «libretos» y la improvisación, y ofrecer, a cambio, obras escritas. También —y sobre todo— había que presentar personajes nuevos, personajes imbuidos de la ideología renovadora de la época. Goldoni hizo todo esto, paulatinamente, conservando a menudo los arquetipos —de manera particular, en la primera etapa de su trayectoria—, pero dotando a éstos de significa-

ciones nuevas, transformándolos. Era inevitable y necesaria esa transformación: estos arquetipos tenían razón de ser en virtud de una situación social determinada; al variar esta situación, debían variar también o desaparecer de escena para siempre. Un pequeño ejemplo, muy gráfico, puede dar idea del largo proceso de transformación. Hoy nos es familiar la figura de Arlequín con una peculiar vestimenta, en la que se alternan los rombos blancos y negros. Pero en su origen —hacia mediados del XVI, o quizá antes— estas figuras geométricas no eran sino vulgares remiendos, como puede constatarse por algunos grabados de época. Arlequín era, en sus orígenes, un hombre del campo, recién llegado a la ciudad, ante cuya forma de vida se sentía extraño y aturdido. Era lo que hoy llamamos un «paleto». Y, por supuesto, destacaba más por su torpeza, por su ignorancia, que por tener una inteligencia despierta. En el proceso evolutivo de la propia «commedia dell'arte», y más tarde en Goldoni, Arlequín terminaría siendo una figura de rasgos muy diferentes. Tan notable, o quizá más, es la transformación del Doctor. Y la de Pantalón. «El Pantalón de Goldoni era un respetable mercader entrado en años, portador de las mejores tradiciones de la burguesía veneciana, símbolo de la oposición contra las pretensiones caducas y anticuadas de la aristocracia y gran amante de la moderada y cuidadosa prédica moral, al estilo de la ideología francesa de la Ilustración» (1). Así, pues, bien lejos nos hallamos, ante este Pantalón goldoniano, del Pantalón grotesco, «esperpéndico», de la «commedia dell'arte».

Goldoni significa, entre otras importantes cosas, esta ruptura con la «commedia dell'arte», y, tomando de ella muchos ingredientes —los propios arquetipos, en gran parte de su producción—, el salto hacia la nueva comedia burguesa. En *Arlequín, servidor de dos amos,* la ruptura no es todavía abierta y radical, pero ésta se anuncia ya con signos bastante inequívocos.

Ante la escenificación de esta comedia de Goldoni, ¿vamos a presenciar, pues, una creación del teatro burgués del XVIII? ¿Un Goldoni químicamente puro? No, desde luego que no. Bastan las primeras escenas —e incluso el decorado— para descartar inmediatamente esa hipótesis. Entonces, ¿vamos a ver, quizá, un Goldoni más próximo a la «commedia dell'arte» que a la propia línea del dramaturgo? ¿Algo así como un «retorno»? No, tampoco. Entonces ¿qué vamos a ver?

Estamos viendo teatro de nuestro tiempo. Más concretamente: es-

---

(1) G. N. Boiadzhiev y A. Dzhivelegov: *Historia del teatro europeo,* vol. III, Editorial Futuro, Buenos Aires, 1957; pp. 105-106. Acerca de esta materia es conveniente consultar la *Storia del teatro drammatico,* de Silvio d'Amico (Milán, 1950), y la *Storia universale del teatro drammatico,* de Vito Pandolfi (Turín, 1964).

tamos viendo cómo, desde los principios estéticos más dinámicos de nuestra época, puede asumirse una riquísima tradición teatral. Señalaré algunos de los motivos que me mueven a esta afirmación.

Me he referido, líneas atrás, a la particular división del espacio escénico. Su finalidad se ha puesto en seguida de manifiesto. Strheler —uno de los mejores directores del teatro europeo de hoy— utiliza esta división con una finalidad muy concreta. El tablado es, efectivamente, el lugar de la acción; en el tablado se desarrolla la farsa. Fuera del tablado, los actores recobran su propia condición de actores. Este doble plano permite al espectador contemplar, críticamente, lo que en el tablado sucede. El escenario no reclama de nosotros una identificación emotiva, sino que se establece con él una relación crítica, racional. En una palabra, «distanciada», según la terminología brechtiana. Pues claro es que este espectáculo de *Arlequín, servidor de dos amos* se sustenta en las técnicas específicas del teatro épico. La distanciación se produce, espontáneamente, por la estructura misma del escenario y la particular actitud de los actores cuando entran o salen del tablado. Se produce también por la interpolación, de vez en cuando, de determinados efectos distanciadores —un papel que se rasga, una canción, un juego acrobático, etc.—. Toda la representación transcurre, por consiguiente, sobre este equilibrio, que Strheler mantiene con verdadera maestría.

Pero, al mismo tiempo, lo que ocurre en el escenario nos divierte. Nos divierte, además, en grado sumo. Arlequín (lo interpreta Ferruccio Soleri, un gran actor) es tan gracioso como pudiera serlo para los espectadores del XVI. Ferruccio Soleri no es sólo un actor —en el sentido usual del término—, sino que es también un acróbata —como pudieran serlo los actores de la «commedia dell'arte»—, y en la segunda parte del espectáculo nos va a ofrecer algunas escenas realmente admirables. Vemos cómo Arlequín desaparece, súbitamente, dentro de un baúl, para reaparecer después con diferente vestimenta; vemos cómo Arlequín corre, salta y realiza las piruetas más inverosímiles —por ejemplo, en la escena en que ha de servir la comida, simultáneamente, a sus dos amos: Beatriz y Florindo Aretusi—. No van a la zaga, en cuanto a calidad de interpretación, los demás actores. Estamos ante un bien conjuntado y armonizado equipo. Nico Pepe (Pantalón), Bruno Lanzarini (el Doctor), Gianfeanco Mauri (Brighella) nos dan, a través de una mímica y una dicción prodigiosas, la imagen más rica posible de sus personajes. Y en cuanto a Grazziela Galvani (Smeraldina) y a María Gracia Antonini (Clarice), ¿qué decir de su gracia, de su encanto, de sus enormes dotes interpretativas?

Este espectáculo que estamos presenciando es al mismo tiempo, pues, una interpretación crítica de un texto y una diversión, una fiesta.

Ambas cosas están en la base misma del teatro épico, pero hemos de añadir que Strheler nos ofrece un espectáculo muy genuinamente latino. Me explicaré. Strheler no se ha limitado a una servidumbre mimética del magisterio de Brecht. Por el contrario, ha acertado a asumir la doctrina del teatro épico en su esencia misma y ha sabido adaptarla a unas circunstancias particulares; más concretamente, a la sensibilidad y el espíritu de un pueblo que, como el latino, tiene, por ejemplo, un sentido del humor mucho más vivaz y dinámico que el pueblo alemán. Esta adaptación de una doctrina estética a unas condiciones muy particulares y concretas es, quizá, una de las más admirables lecciones que se desprenden del montaje de Strheler.

Entre la fiesta y la gracia del espectáculo, el texto de Goldoni adquiere nuevas tonalidades, cobra un sentido crítico muy próximo a nuestra mentalidad actual. Como es sabido, la comedia consiste en un enredo: dos amantes, Beatriz y Florindo, se buscan afanosamente, y Arlequín —movido por su hambre y por su astucia— entra al servicio de los dos; para conservar su trabajo con ambos, Arlequín se vale de todas las trampas posibles, a fin de que, en ningún momento, Beatriz y Florindo se encuentren juntos, lo que equivaldría a que los dos pusieran término a sus servicios. En el montaje de Strheler esta escisión adquiere una significación profunda: son los intereses contrapuestos de dos mundos sociales lo que se dibuja más allá del enredo goldoniano. Y este Arlequín —astuto y a la vez ingenuo, gracioso y dolorido— se alza ante nosotros para darnos la imagen veraz de la lucha de un hombre —de un pueblo— para sobrevivir en una sociedad que ha sido construida de espaldas a sus intereses.

La representación termina. Y estos admirables actores del «Piccolo Teatro» salen a escena para recibir los aplausos del público. Yo aplaudo —con entusiasmo— las siguientes cosas que he visto en escena: *a)* una dirección sabia y rigurosa; *b)* una interpretación perfecta; *c)* una técnica teatral a la altura de mi tiempo; *d)* una concepción dinámica, viva, moderna, del teatro; *e)* una riquísima tradición teatral, dialécticamente asumida; *f)* un trabajo en equipo, sostenido a lo largo de veinte años, que son los que ahora, en 1967, cumple el «Piccolo Teatro» de Milán. Me referiré con detalle a alguna de estas cuestiones.

## II. Una experiencia y una concepción del teatro

El «Piccolo Teatro» debutó el 14 de mayo de 1947 con una obra de Gorki. Nacía como teatro municipal, y lo dirigían Paolo Grassi y Giorgio Strheler. Ambos nombres eran bien conocidos en el ámbito del teatro, particularmente Grassi. Curtido en los años de la Resis-

tencia, promotor de empresas teatrales de carácter experimental, divulgador en Italia de los mejores libros teóricos del teatro contemporáneo, director de escena y autor de críticas y estudios del máximo interés, Grassi había expuesto varias veces su concepto del «teatro como servicio público», y también la necesidad de una «organización del teatro», tomando como punto de partida el concepto de Gramsci de la «organización de la cultura». Giorgio Guazzotti, en su libro *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano,* refiere con detalle las circunstancias peculiares en que el «Piccolo» surgía a la vida pública. ¿Qué circunstancias eran éstas? No se trataba sólo de una guerra que había asolado al país; se trataba también de los difíciles años bajo el fascismo, que había asolado la vida cultural italiana. Toda una nueva cultura —y un nuevo teatro, que el «Piccolo» abanderaba— surgían de este modo impulsados por un profundo espíritu crítico y un hondo sentido de responsabilidad social. La tarea de construir un nuevo teatro no podía ser más atractiva, pero apenas es necesario añadir que tampoco podía ser más difícil, más cuajada de problemas de todo tipo... ¡Era tanto lo que había que hacer! De ahí que, ante todo, se impusiera el trazar una línea programática y no exclusivamente teórica. Guazzotti subraya la importancia y significación de la primera declaración pública del «Piccolo Teatro», la noche de su primer estreno: «...creemos que ha llegado el momento de trabajar inicialmente con profundidad para poder después ganar en extensión; posiblemente el grupo de nuestros espectadores se convertirá en un núcleo vivo de más extensas salas, y si no nos engañamos, en cada civilización se actúa conforme a un proceso que une e integra un grupo con otro en su variedad y multiplicidad». La tarea que se iniciaba tenía una doble faz: por un lado, el trabajo interno, de organización y puesta en marcha de una estructura y un método y, por otro, la sucesiva captación y formación de un público (2). Un público —¿hace falta decirlo?— de carácter eminentemente popular, pues el concepto de «teatro como servicio público» implicaba a su vez que el teatro debe ser la más alta expresión de espiritualidad de un pueblo y un eficaz instrumento de educación popular. Para alcanzar esta meta no era suficiente ofrecer un teatro a precios muy reducidos. Grassi y Strheler sabían bien que el coste reducido de las localidades es un requisito necesario pero no una medida suficiente. Hacía falta una programación adecuada y había que servir al imperativo esencial de ofrecer un *teatro de arte.*

Toda la programación del «Piccolo», desde 1947 hasta hoy, ilustra

---

(2) Giorgio Guazzotti: *Teoria e realtà del Piccolo teatro di Milano,* Editorial Einaudi. Turín, 1965; pp. 47 y ss.

bastante bien los sucesivos avances hacia esa *extensión,* que en los momentos iniciales se consideraba como una lejana meta (según Guazzotti, esa extensión ha sido alcanzada simbólicamente por el «Piccolo» con el estreno de «Galileo Galilei», de Brecht, el 23 de abril de 1963, en un excepcional montaje de Strheler) (3). Los primeros espectáculos ofrecidos por el «Piccolo» tuvieron muy en cuenta la tradición del teatro italiano: la tradición inmediata (Pirandello) y la tradición más lejana de Gozzi y de Goldoni. *Arlequín, servidor de dos amos* fue uno de los textos dramáticos elegidos para 1947. De la misma obra se ofreció una segunda y diferente versión en 1952, y otra, más diferente aún, en 1956. Esta última versión —que es básicamente la que hoy presenta el «Piccolo»— se orientaba hacia un realismo histórico y suponía la adaptación a las técnicas del teatro épico. El intérprete que hizo este «Arlequín» sucesivamente transformado, y aplaudido con enorme éxito por los públicos de Nueva York y de Moscú, de París, Londres, Berlín, Bruselas, etc., fue Marcello Moretti, muerto en 1961 (4). A Moretti sucedió Ferruccio Soleri, y «Arlequín» continuó siendo uno de los espectáculos más expresivos del «Piccolo».

No se limitaba a un repertorio italiano, sin embargo, la actividad de este teatro. El «Piccolo» alternaba los nombres de Pirandello, de Gozzi y Goldoni, de Buzzati y d'Errico, con los de Gorki, Calderón de la Barca, Salacrou, Chejov, Wilder... Se advertirá por los autores citados que Grassi y Strheler pretendían alcanzar un campo de acción suficientemente amplio. Especial importancia, en la programación de este teatro, tiene la atención dedicada a Shakespeare. Unas diez obras de Shakespeare han sido montadas por Strheler, hasta el punto de que se ha podido hablar (Guazzotti) de un diálogo de Strheler con Shakespeare, pues, en efecto, cada nuevo montaje implicaba una nueva forma de aproximación, de estudio y reactualización del teatro de Shakespeare. Este constituye, sin duda, uno de los capítulos más importantes de la trayectoria del «Piccolo».

Si hubiera que delimitar y definir una ulterior etapa —la más reciente— en la tarea de Grassi y Strheler, esta etapa se significaría por

---

(3) Es de observar que, desde los comienzos, Grassi y Strheler separarían sus funciones en este sentido: Strheler, director de escena; Grassi, director y organizador del *Piccolo.* El propio Grassi, sin embargo, había dirigido con anterioridad algunos grupos teatrales; concretamente, el «Palcoscénico», del que formaba parte Strheler en calidad de actor. Señalemos, finalmente, que en la actividad del «Piccolo» se ha dado paso a otros directores de escena. GUAZZOTTI *(Ob. cit.,* pp. 201-203), menciona, entre otros, a Virginio Puecher, Orazio Costa, Ruggero Jacobbi, Luigi Squarzina, etc.

(4) Acerca de MARCELLO MORETTI y de su «Arlequín», que es una de las páginas más brillantes del teatro italiano de hoy, cf. *Quaderni del Piccolo Teatro,* núm. 4, Milán, 1962.

los montajes de obras de Brecht: *La ópera de perra gorda, La persona buena de Sechuán, Schweyk en la segunda guerra mundial, La excepción y la regla* y *Galileo Galilei.*

Pero esta relación no está completa; dar una relación completa nos ocuparía más espacio del debido. Añadamos, sin embargo, que en el repertorio del «Piccolo» no han faltado Molière, García Lorca, Miller, Büchner, Ibsen, Musset, Sartre, Dürrenmatt... El «Piccolo» ha trabajado en diferentes campos dramáticos. ¿Se podría reducir esta enorme actividad a unas ciertas coordenadas? Indudablemente, sí. En palabras del propio Grassi, la orientación se dirigía fundamentalmente hacia un «realismo poético-crítico» y hacia un «realismo épico». En los espectáculos más reinantes, el teatro-documento *(El caso Oppenheimer,* de Kipphardt; *La investigación,* de Peter Weis) viene a rubricar y coronar esta larga y brillante trayectoria. ¿Y el teatro de vanguardia? ¿Se ha encarado el «Piccolo» con el teatro de vanguardia? Grassi —que ha tenido la amabilidad de concederme una larga entrevista en el teatro de la Zarzuela, de Madrid— me ha explicado el formidable problema que para la orientación del «Piccolo» suponía la posibilidad de incluir obras de vanguardia en la programación de su teatro. Sin ocultar en ningún momento su admiración por Beckett —un «extraordinario escritor»—, Grassi me refería la incompatibilidad de esta línea dramática con el tipo peculiar del teatro que él y Strheler ofrecen. Para ellos, el teatro que quieren hacer —el teatro que han venido haciendo —debe llegar, fácil, espontáneamente, a un vasto público popular. El carácter eminentemente crítico de sus espectáculos va unido a un carácter eminentemente festivo. Con Goldoni y con Shakespeare, con Pirandello y con Brecht, esto ha sido posible, según diferentes formas de aproximación y presentación de los textos. Con Beckett, con Ionesco o con el primer Adamov, esto les resultaba prácticamente imposible. No se crea, sin embargo, que no lo han intentado. Grassi me refiere las largas horas de estudio y debate que dedicaron a *Esperando a Godot,* tratando de buscar una posibilidad que permitiera esa adaptación del texto a la orientación general del «Piccolo»; esta posibilidad no era otra que potenciar al máximo el carácter bufo, circense, de la pieza beckettiana... Pero, finalmente, Grassi y Strheler desistieron.

Esta anécdota acerca del problema que el teatro de vanguardia ha supuesto para el «Piccolo» nos remite a un aspecto fundamental y definitorio de lo que el «Piccolo» es; a saber, una *praxis* teatral y una teoría teatral que se funden y armonizan estrecha, poderosamente. La suya es, por lo demás, una concepción del teatro muy elástica y abierta, en la medida en que —como puede advertirse a la vista del repertorio—

está capacitada para asumir expresiones dramáticas de muy diferentes estilos y tendencias.

¿Cuál ha sido, en el marco del teatro italiano, la significación del «Piccolo»? ¿Qué supone, en relación con la escena italiana, esta experiencia de veinte años de trabajo, cuyo punto de partida era la *profundidad,* y cuya meta era la *extensión?* Guazzotti nos habla de ello con detalle, valorando al «Piccolo», en este sentido, como pionero de la «reconstrucción teatral» italiana (5). En sus orígenes, el teatro de Grassi y Strheler nacía con el decidido propósito de ser un «teatro permanente» *(stabile),* radicado en su ciudad de Milán. Este propósito obedecía a la dispersión en que vivía el teatro italiano *ancien style,* y la carencia de un teatro que, de manera permanente, ofreciera representaciones en las diferentes provincias. El «Piccolo» nacía, pues, como el teatro de y para una ciudad. Bien pronto esta experiencia serviría de modelo a otros centros dramáticos nuevos que surgirían en Roma, en Génova, en Turín. Era el camino para la *organización* del teatro en Italia. A veinte años vista, puede afirmarse que la experiencia ha sido muy fecunda.

Sin embargo, puede afirmarse más. El «Piccolo» ha sido un modelo para Italia, pero hoy puede considerarse también como un modelo para algunos países europeos, particularmente España. El problema de la centralización del teatro, la ausencia de vida teatral en casi todas las provincias españolas, la necesidad de *organizar* el teatro español, son problemas graves, para los cuales la experiencia del «Piccolo Teatro» bien pudiera servir de lección y modelo. No estoy seguro de que, hoy por hoy, los municipios españoles vayan a apoyar económicamente —como el municipio de Milán— una empresa teatral de esta naturaleza... Pero, con estas o las otras variantes y adaptaciones a las condiciones concretas de la sociedad española, me parece bastante claro que ésta es la línea pragmática que deberíamos plantearnos, a corto o a largo plazo.

Ahora bien, el «Piccolo» no es sólo un modelo para nosotros en cuanto a su estructuración y funcionamiento práctico. Lo es también por su técnica depurada, por su concepción dialéctica y actual del teatro. La adhesión entusiasta que los públicos más jóvenes han prestado al espectáculo de *Arlequín, servidor de dos amos,* corrobora mi afirmación. Nuestra juventud ha visto en el «Piccolo» el teatro que quisiera tener en España. Para el teatro español más alerta, el «Piccolo» se convierte así en el modelo de una enorme tarea a desarrollar en un nuevo futuro. Afirmación ésta, por lo demás, que no debe herir ninguna sensibilidad. Shakespeare, Lope y Molière aprendieron mucho

---

(5) GUAZZOTTI: *Ob. cit.,* pp. 167 y ss.

de los cómicos de la «commedia dell'arte», y no por ello nos atreveríamos a dudar de su talento. Del mismo modo, estos cómicos italianos de hoy —que renuevan, entre otras importantes tradiciones de la escena italiana, su decidida vocación de proyección europea— tienen mucho que enseñarnos. Y yo estoy convencido de que su visita va a constituir una lección enormemente provechosa.—RICARDO DOMENECH.

# Sección Bibliográfica

## LAIN ENTRALGO, DRAMATURGO POR EXTENSION

Como es lógico, sólo creo en la teoría de los géneros literarios a efectos de metodología y de aproximación racional para expresar los problemas que nos rodean. Si bien ya no se discuten diferencias de fondo y forma, la vieja disyuntiva de siempre, sino que una afecta al otro en la misma medida y siempre se produce una reciprocidad determinante, yo me atrevería a sostener que el fondo de los problemas, los problemas en sí, es decir, lo único que induce a una perentoria necesidad de expresión, tiene una vida propia, y lo que ocurre en realidad con la forma es que ésta se consustancializa sutilmente con la índole de los asuntos, hasta adquirir una personalidad a veces desorientadora.

Grandes escritores modernos —Sartre, Machado, Camus, Unamuno— han dado continuos mentís al formalismo. Al hacer novela, poesía o teatro, han recurrido a las formas propias de tales géneros literarios, sí, pero su concepción del mundo, su coherencia profunda, las cuatro ideas sobre las que se sustenta una reputación, no han podido, afortunadamente, cambiar. La incomunicabilidad humana, la disociación de la personalidad, por ejemplo, son incomunicabilidades y disociaciones a todos los niveles de géneros literarios. La única salvedad que pudiera hacerse es que determinados géneros son más aptos que otros para expresar determinadas ideas. Camus se expresó mejor con el ensayo que con el teatro. Beckett se expresa mejor con el teatro que con la novela. Mas, en general, el ejemplo definitivo lo tenemos en que estos escritores, que oscilan entre la creación poética o novelesca y el pensamiento, siempre acaban por «confirmar» sus ideas mediante el ensayo, si cultivaron al principio otros géneros más intuitivos, o mediante la poesía, la novela, el teatro, si la conformación de su concepción del mundo tuvo por vehículo el ensayo. De paso habrá que decir que ésta es la prueba del fuego para un escritor. ¿Quién puede negar la vinculación poética de Machado a los rigurosos conceptos filosóficos de su época? ¿Quién no encuentra el mejor «rastro poético» de Luis Rosales en su libro de ensayos *Cervantes y la libertad*? ¿Quién no ha observado que la idea de absurdo en Camus se da tanto en la novela *El extranjero* como en el ensayo *El mito de Sísifo*, que, por si

fuera poco, datan del mismo año? El concepto de novela de tesis, comedia de tesis, ciertamente se ha desvalorizado. Pero asistimos a la revaloración de algo que, si bien no se puede denominar «de tesis», desdeña al menos la posibilidad —estéril— de utilizar la experiencia de la realidad en toda su extensión. Esto también puede equivaler a una tesis, no en sentido hegeliano, desde luego. Lo que ocurre es que las tesis del siglo xx, más que con un dogmatismo, se identifican con un programa, con un sistema de ideas, con una coherencia pretendida, Esta es la funcionalidad de la literatura. Como se comprenderá, un punto de vista de esta índole no tiene más remedio que ir al grano. Ir al grano supone saltar un poco por encima de los géneros literarios, saltar lo estrictamente indispensable para no ahogarse en los esquemas. Si a mí me toca ahora comentar una comedia de Pedro Laín Entralgo (1), empiezo por decir que las exigencias tradicionales de los críticos de teatro —inteligentes y especializados, pero limitados por la causa precisa de la especialización— no van a brillar en mis teclas, aparte de que a un servidor, el teatro como espectáculo no le interesa fundamentalmente. Por eso la obra de Laín Entralgo será aquí considerada en cuanto a problema general y no en cuanto a ejercicio particular típicamente teatral, ya se sabe, la dinamicidad, el ritmo, la decoración, la dirección, la adecuación ideológica a los procedimientos formales, etc.

*Entre nosotros* llega al lector con abrumadora claridad de propósitos. El prólogo, suscrito por el propio Laín Entralgo, es sobradamente elocuente. Laín Entralgo, como se sabe, no es un típico autor dramático; es, antes que nada, un excepcional antropólogo. Procede de la historia de la erudición, de la cultura. Es uno de los grandes estudiosos que tenemos hoy en España, y su aportación a temas como la relación entre el médico y el enfermo, historia de la medicina, la «otredad», la esperanza, es importante y conocida. A lo largo de su minucioso ejercicio de exégesis, Laín ha tenido oportunidad de definir con profundidad, y armado de todos los recursos del pensamiento más exigente, las grandes líneas de su actitud ante el mundo filosófico y humano, preferentemente referidas al gran problema de la relación con los otros —el yo, el tú, el nosotros—, al de la convivencia, tema decantadísimo no sólo en Laín, sino que presenta un eje inevitable sobre el que más o menos directamente se mueve la filosofía moderna. Pero Laín lo ha llevado a su culminación en España. Su obra más destacada, *Teoría y realidad del otro* (2), de factura histórica, expositiva y valorativa, contiene en sus densas páginas cuantas interpretaciones ima-

---

(1) Pedro Laín Entralgo: *Entre nosotros.* Alianza Editorial. Madrid, 1967; pp. 167.

(2) Editorial *Revista de Occidente.* Madrid, 1961; dos vols., 733 pp.

ginables cabe extraer de la interrelación humana —el encuentro, la soledad, el amor, la comunicación— en sus sentidos metafísico, antropológico y sociológico. Esta tenaz y exhaustiva «necesidad intelectual de dar razón suficiente de la convivencia con otras personas» ha obligado a Laín a estudiar el problema del otro antes de su aparición en la historia y después de su aparición, paralela a la del cristianismo, y los distintos orbes filosóficos en que se ha venido gestando la enorme bibliografía de la «otredad» y su esencia. El primer volumen de *Teoría y realidad del otro* termina con estas palabras: «Indudablemente, y pese a las guerras de exterminio, los campos de concentración, las cámaras de gas y la difamación total del adversario, el pronombre *nosotros* es una de las palabras vivas de este tiempo». La redacción de otra significada obra de Laín Entralgo, *La espera y la esperanza,* inspiró *Cuando se espera,* estrenada en Madrid no hace muchos meses. La espera, la convivencia y la esperanza, he aquí los asuntos nutricios e íntimamente ligados que Pedro Laín Entralgo ha tomado como constante para una exploración seria y amorosa del acaecer humano.

Todo esto justifica que *Entre nosotros* sea una pieza absolutamente definida. «He aquí un importante, esencial aspecto de la vida del hombre —expresa Laín en el prólogo—: su convivencia con los demás. Frente a él, ¿me sería posible, después de haber consagrado al tema los dos volúmenes de mi *Teoría y realidad del otro,* escribir una comedia de «realidad»? Tal fue la pregunta que dio origen a *Entre nosotros,* pieza cuyo tema es un conflicto de orden convivencial». Según se indica en la contraportada, constituye, en cierto modo, una réplica a *Huis Clos* de Sartre. En vez de *el infierno son los otros,* Laín acuña una frase realmente sugestiva y cierta: «Los otros no son el infierno. Los otros no son el cielo. Los otros son una mezclada y cambiante posibilidad de infierno y de cielo, a la cual el libre juego de nuestra conducta y la suya puede en alguna medida cielificar o infernar». Digo que se trata de un pensamiento sugestivo y cierto, pero no entro en el juego de la réplica a *Huis Clos.* Eso es arriesgado, desbordaría las aspiraciones de esta nota y, en realidad, tiende a sobrevalorar a Sartre, ya que se nota entre los intelectuales un movimiento de impugnación, no sin cierto pasmo, en torno a los puntos débiles de las teorías sartreanas, con lo cual se demuestra, y esto es necesario, pero no debería de ofuscar a nadie, que ya es imposible pensar en Europa sin tener por meta la identidad o desacuerdo con el filósofo francés.

No hay géneros, hay problemas. Ahora podemos preguntarnos si Laín, con este nuevo método, aporta más sustancia medular a su *causa,* a su constante de la convivencia y de su connotación física y moral del otro. Aporta, naturalmente, el calor, la intimidad y la emoción que por regla general faltan en la teorética, e ilumina con el incontras-

table ardor de la acción una parcela de su ancha capacidad intelectual, aunque el conjunto siga siendo sólo convincente en el plano de las ideas y que la elección de los caracteres parezca un tanto abstracta, por no decir convencional (arqueólogos ingleses *típicos* con almas tiradas a cordel), pero que, no obstante, resultan idóneos para que Laín Entralgo exprese con claridad que si en la convivencia humana el conflicto no puede no existir, la coexistencia entre hombres es algo más que conflicto y que «la vía regia para la resolución del conflicto y para la conversión de la camaradería en amistad, en precaria amistad, es la confidencia, y más aún cuando ésta tiene por materia los contenidos de nuestra intimidad que de alguna manera y en alguna medida son para nosotros «vergonzosos». Campo tan diáfano como inflexible. Para desarrollar la idea o el contenido esencial, Laín no ha hecho muchas concesiones tendentes a desvirtuar la acción compleja y relativa de la realidad «real», no artística. Sin embargo, estimo oportuno señalar una concesión importante: todo el carácter de sir Philip, su amor proclamado y jamás «visto», su negativa a conocer el pasado de Diana. La reacción de sir Philip es la que motiva la progresión de la tesis, que debería haberse sustentado sobre un planteamiento radicalmente complejo, más atormentado, menos lineal, razones éstas que no eliminan la veracidad de la idea primordial, antes al contrario, la afirman, y tienen la virtud de «representar» vivamente, con el necesario énfasis dramático, el notable hallazgo de que los demás no son sólo el infierno, sino que son una cambiante posibilidad. De todas formas, yo prefiero a un Laín «con idea», armado de previos esquemas filosóficos encaminados a clarificar el mundo y a establecer cuatro —o mil— ideas fijas que sirvan, a un hábil dramaturgo que se conozca a la perfección todos los trucos de la mecánica escénica, esa cosa en cierto modo baladí que entendemos por leyes del espectáculo, y que luego, penosamente y con harta confusión, tenemos que vincular al cuerpo general de la historia de las ideas, que es, en definitiva, lo que más nos importa para aspirar al entendimiento. Y a la novedad.—EDUARDO TIJERAS.

JOSÉ LUIS L. ARANGUREN: *Moral y sociedad (La moral social española en el siglo XIX)*. Ed. «Cuadernos para el Diálogo». Madrid, 1966.

*Moral y sociedad* es un trabajo surgido en el Seminario de Humanidades de la Sociedad de Estudios y Publicaciones; en su día, lecciones de un excepcional cursillo, hoy es un libro lleno de interés por su amenidad y el acopio de lecturas que deja traslucir; se resiente, sin

embargo, de su origen, por una cierta falta de elaboración en alguna de sus tesis.

«La historia ejerce siempre una función política», dice Aranguren. «Toda interpretación histórica se hace siempre desde la actualidad.» Así, expresamente, el libro está escrito desde una perspectiva y con unas preocupaciones actuales, y por lo mismo resulta apasionado y polémico. Aranguren es un español comprometido y su obra lo es también; el tema mismo, el XIX español, exige definirse personalmente. Y la visión es necesariamente subjetiva: «la historia es *magistra vitae,* sí; nos enseña... lo que queremos ver en ella», concluye acertadamente Aranguren.

*Moral y sociedad* es un estudio sobre la historia sociomoral de un país; no la historia de las ideas, ni siquiera de las ideas morales, sino de las formas sociales de vida, de los comportamientos efectivos; las ideas se toman en consideración en tanto en cuanto influyen en éstas. «El presente trabajo pretende ser más bien una aportación a la sociología histórica que a la historia del período a que se refiere; es decir, pretende estudiar *estructuras sociales* o *eticosociales,* más que acontecimientos. Estructuras, en primer lugar, *mentales,* y también estructuras *institucionales,* en cuanto constituyen la objetivación, la cristalización o condensación de aquéllas»... «Estas estructuras constituyen una 'esquematización' de la realidad, una 'formalización' del flujo de los hechos, una 'invención' de *modelos* —el modelo 'ilustrado', el modelo 'romántico', el modelo 'moderado', etc.— que nos permitan captar y retener el sentido de los acontecimientos.»

Sin embargo, si el libro no es propiamente de historia, Aranguren dedica el capítulo III a definir su concepción de la historia: la «gran historia» política, la «petite histoire» plástica, la historia de la cultura o de las ideas y «la llamada concepción materialista de la historia» son unilaterales y es precisa una visión «total», en la que se tengan en cuenta los factores económico, social y político como condicionantes de los «mores» o formas de vida. Frente al «marxismo vulgar» economicista, Aranguren afirma que lo económico «no lo explica todo sin más», que investigaciones modernas han demostrado el influjo del factor religioso, por ejemplo, sobre lo político, y que «las ideas y las creencias, y no sólo los intereses, pueden movilizar fuerzas reales. Pero también el afán de poder, el prestigio y el *challenge* o desafío, en el sentido de Toynbee, son motores de la historia. La importancia histórica de los actos individuales es innegable». Negarlo, y reducir la dialéctica a un mero juego de intereses, sería ciertamente propio de un marxismo muy vulgar, sobre todo cuando, con palabras de Lukács, «no es el predominio de los motivos económicos en la explicación de

la historia lo que distingue de manera decisiva el marxismo de la ciencia burguesa, sino el punto de vista de la *totalidad*». Si se tiene en cuenta que Aranguren no alude a ningún otro marxismo «no vulgar» a continuación, sus reflexiones en este punto resultan, cuando menos, incompletas.

Comienza el recorrido histórico con la Ilustración, creadora de una nueva mentalidad, en la que una serie de nuevos valores, entre los que sobresalen el bienestar, la riqueza —basada en el trabajo—, la utilidad o la educación, frente a la antigua moral del honor, el privilegio y un cristianismo «de Reconquista, Cruzada y Contrarreforma». El esfuerzo ilustrado fue una dramática carrera contra reloj, intentando realizar en unos decenios la labor de siglos e impedir la inminente explosión revolucionaria. Fue un movimiento de transición y su postura reformista era, en definitiva, limitada, pretendiendo libertad y desarrollo en el terreno económico, pero no en el político, pues ello supondría dar paso a la nueva fuerza ascendente: la burguesía. Inconsecuente con su propia ideología y sin base social fuerte, esta postura de compromiso fracasó.

Aranguren estudia el momento político de Cádiz a través de Jovellanos, interpretado de un modo muy liberal. Ve la Constitución como un primer «gesto romántico» de un puñado de españoles que no «podían estar en aquella época realmente interesados en una profunda revolución burguesa, cuando ni existía previamente una burguesía pujante (salvo en Cádiz y Barcelona), ni, por tanto, la forma burguesa de vida». Es la tesis conocida de Marx o Ramos Oliveira, expresada con cierta radicalidad.

Con el regreso de Fernando VII se instaura «el absolutismo más odioso, más cerrado al mundo moderno, más ignaro y más cruel»; un «vergonzoso régimen», falto de fundamento intelectual, con el que además se inaugura, y es lo más lamentable, la alianza del Altar y el Trono, que hace imposible la existencia de un catolicismo liberal, hecho «fatal para España». La presión de los intereses industriales catalanes, el ejército liberal y las sociedades secretas, van obligando a liberalizar la situación.

El Romanticismo aparece como expresión de una crisis de reajuste ante el nuevo mundo de la revolución política e industrial. Los románticos son esencialmente liberales y favorables al progreso, pero sintiendo la tensión entre el «individuo superior» y la nueva sociedad. Frente a la moral burguesa, el Romanticismo afirma una serie de valores extremistas, subjetivos, y exalta figuras como el conspirador, el bandido, el mendigo, el gitano... Aranguren pasa rápidamente sobre el carlismo, visto también como producto de esta crisis de reajuste

entre la antigua forma de vida y las exigencias de la nueva sociedad, y señala su significado equívoco: «tradicional, absolutista, clerical y agrario; y foral, es decir, apegado a sus medievales usos y privilegios, pero sin una clara visión descentralizadora».

El estudio de la forma de vida moderada es lo más logrado del libro, junto con el de la Restauración; en general, Aranguren hace un gran estudio de la España conservadora, interesándose menos por la progresista (el partido progresista, concretamente, apenas es mencionado). La desamortización de Mendizábal había proporcionado la base socioeconómica necesaria para la estabilización del régimen constitucional moderado, pues los enriquecidos con el «colosal malbaratamiento» progresista pasaron a apoyar a los moderados. Con el concordato de 1851 y la creación de la Guardia Civil, amparadora del nuevo orden de propiedad, se estabiliza un régimen cuyos valores van a ser el orden, la seguridad y la protección de la propiedad. Comienza el capitalismo financiero, especulador, en Castilla, y se acentúa el ritmo de industrialización en Cataluña. Aquí es importante señalar que Aranguren sigue el enfoque de Vicéns Vives en extremos que, sin pretender infravalorar el peso de Cataluña en la historia de España desde el punto de vista de la creación de una estructura y mentalidad burguesas, nos parecen inaceptables hoy; así, su valoración del proteccionismo, que, llega a decir, fue una «posición ética y a la vez completamente realista, en contraste con la política moderada, central, demasiado miopemente realista, es decir, oportunista, y con la política progresista, demasiado abstractamente ideológica».

En favor de los moderados se anota la reforma administrativa, que, aunque muy centralista, fue el primer intento de construir un aparato estatal moderno y profesionalizado. El régimen moderado, sin embargo, estaba afectado de una falsedad moral esencial: escepticismo, especulación, mercantilización de la vida, corrupción de costumbres privadas, religiosidad oficial, fariseísmo... El moderantismo se desintegra ante el surgimiento de nuevas fuerzas democráticas, ante la irrupción de las masas populares en la vida política, ante el federalismo y el obrerismo. Es lástima que Aranguren no dedique una extensión mayor al estudio del surgimiento del movimiento proletario y su significado; es una de las lagunas más graves del libro, sobre todo teniendo en cuenta que ésta es la fuerza más «real» del siglo XIX, en el sentido de ser la protagonista del hecho histórico esencial del XX.

El moralismo de la democracia revolucionaria se estudia a través de sus reivindicaciones esenciales: abolición de la esclavitud, reforma penitenciaria, preocupación por la situación de las clases trabajadoras y promoción sociocultural de la mujer. Al idealismo revolucionario se opone el «materialismo» de los conservadores, que anteponen a sus

principios cristianos sus intereses económicos; y bajo estas actitudes, dos concepciones de la propiedad y de la economía: una dinámica, industrial, y otra estática, territorial. Todas estas cuestiones son de gran interés, pese a que están expuestas muy a grandes rasgos, dada la poca extensión del trabajo.

La Restauración vive en una atmósfera general de positivismo. Sus rasgos esenciales son: una constitución moderada, el bipartidismo y el caciquismo. Este último era el instrumento ideal para la realización de los ideales canovistas, que se resumen en «positivismo de derechas, salvaguarda del orden establecido o, según la frase de la época, 'defensa de la sociedad'»; «excluida la lucha por una auténtica democracia», éste «era el único recurso que tenía Cánovas para simular una ordenada convivencia civil e impedir así la intromisión del ejército»; pero Aranguren cree que se hubiera debido, y podido, acabar pronto con el caciquismo a través de una adecuada política educativa; cabría plantearse si un régimen que excluía la idea de una auténtica democracia estaba interesado en ello.

En el aspecto pedagógico, Aranguren critica la aspiración de la Iglesia a controlar la enseñanza y el bajo nivel de sus métodos y técnicas. Son muy positivas estas críticas, especialmente viniendo desde un campo tan característicamente católico como el del autor, e igualmente las que hace a la Iglesia por su resuelta alianza con el poder temporal o por su acumulación de riqueza-poder. La preocupación por el catolicismo español, característica también de sus obras anteriores, lleva a Aranguren a una sensata postura crítica, tan alejada de las versiones de la historia de España a que estamos acostumbrados. Es igualmente importante la crítica a figuras como Donoso o, sobre todo, Menéndez Pelayo, y la nueva valoración de la Institución Libre de Enseñanza, el regeneracionismo o el krausismo. De nuevo se observa la falta de alguna alusión a la fe en la cultura y el esfuerzo pedagógico de anarquistas, socialistas y otros grupos.

El trabajo termina—sólo de momento, pues el autor está preparando un segundo volumen, que promete enorme interés, sobre el siglo XX—con el planteamiento, en esbozo, del «problema de España». Como conclusión, hay que decir que todas las críticas que puedan hacerse al trabajo de Aranguren son de detalle: la perspectiva desde la que enfoca la historia española es original, lo que da la medida de su mérito, y, en conjunto, resulta un estudio serio, muy estimable, de una materia en la que hasta el momento era difícil adentrarse con un mínimo rigor.—José Alvarez Junco.

# EL RARO SILVERIO LANZA

La realidad es que casi todos nosotros lo habíamos oído nombrar alguna vez, pero casi ninguno había tenido ocasión de leer sus obras ni de adquirir una opinión relativamente concreta sobre su figura. Me estoy refiriendo a Juan Bautista Amorós, que nace en Madrid en 1856 y muere en Getafe en 1912, después de haber publicado una serie de obras con el seudónimo «Silverio Lanza».

La Editorial Alfaguara, que está desarrollando un muy inteligente plan de ediciones, ha tenido ahora el acierto de ofrecernos un volumen dedicado a Silverio Lanza (1). Comprende una amplia selección (450 páginas) de sus relatos y un excelente estudio preliminar del catedrático de Salamanca Luis S. Granjel, colaborador de esta revista, especializado en la generación del 98 y en sus «maestros y amigos».

Ahí encaja Lanza, según el juicio más frecuente, y participa así de esa nebulosa indeterminación propia de los precursores y epigonos de todo gran movimiento literario.

Al título del volumen que ahora aparece antecede otro que debe ser de la colección así iniciada: «Los raros». No cabe duda que tal calificación cuadra perfectamente a Silverio. Al margen de los tópicos valorativos, e incluso de la popularidad crítica, éste se nos aparece hoy, fundamentalmente, como un *raro*. En muchos aspectos: personalmente, en sus teorías, en su obra literaria. Veamos algo de esto.

En su persona, ante todo: el rasgo más conocido es el de su traslado al pueblecito de Getafe, huyendo de la gran ciudad. Granjel diagnostica rotundamente: «Casi nula capacidad para la convivencia». A su casa acudieron muchos de los principales representantes de la joven promoción literaria, y en este volumen hallamos sus juicios. Recordemos sólo el de Baroja (en *El tablado de Arlequín):* «Este hombre es el ingenio más frenético y desarreglado de nuestra época». La opinión tiene un especial valor si tenemos en cuenta de quien procede. Otro rasgo muy interesante señala Granjel: «La necesidad de mujer le llevó a la aparente misoginia». Por aquí podríamos enlazar con la figura de otro gran *raro,* precursor indudable del 98: Ganivet.

La rareza se da especialmente, por supuesto, en las ideas de Lanza. El lector ingenuo quedará fácilmente desconcertado al advertir la coexistencia de opiniones que normalmente suelen excluirse. Para entendernos claramente, digamos que en Lanza existen ideas de una modernidad, de un interés evidentes, junto a otras que parecen residuo de concepciones ya superadas en la época en que él escribe. No se trata

(1) JUAN BAUTISTA AMORÓS, «Silverio Lanza»: *Obra selecta.* Selección y estudio preliminar de Luis S. Granjel, ediciones Alfaguara. Colección «Los Raros». Madrid-Barcelona, 1966.

sólo de la distinción (que podemos hacer en todo autor del pasado) entre elementos que siguen vivos para nuestra sensibilidad contemporánea y otros que son pura reliquia histórica. Las antinomias, en Silverio Lanza, son más profundas, como corresponde a su carácter personal y al momento en que escribe.

Sánchez Granjel ha distinguido con gran claridad dos factores, aparentemente irreductibles, que se integran en su pensamiento. De un lado, una «ideología anarquizante, enemiga de los convencionalismos sociales vigentes en su tiempo». Por otra parte, la adhesión a unos «ideales de vida peculiares de la casta de hidalgos, de la que nuestro personaje es arquetípico representante».

Pasemos ya a la obra literaria de Silverio Lanza. Se nos ofrecen, en este volumen, una novela *(La rendición de Santiago)*, una serie de relatos cortos y varios fragmentos de obras extensas. En conjunto, una muestra más que suficiente para apreciar la importancia y los caracteres de la obra de Lanza, sobre todo si a esto se une el acertado trabajo de introducción realizado por Luis S. Granjel.

La novela (del año 1907) logra ganar todo nuestro interés y, en gran medida, nuestro entusiasmo. Observemos el título simbólico: *La rendición de Santiago*. Cuánto puede sugerir una sola palabra, si es acertada: *Rendición*... Santiago, el protagonista, es, sencillamente, un buen chico que se ve lanzado a la vida sin armas suficientes. Es el gran tema del adolescente cuyos ideales son destruidos por la sociedad materialista; el tema que, según Lukács, caracteriza en gran medida a la novela europea contemporánea. Pero aquí nos movemos en un escenario muy concreto, que nos toca muy de cerca. Santiago es un espontáneo (un ingenuo, según la terminología clásica) que se ha lanzado al «ruedo ibérico» sin saber torear, y que aprende a vivir, como el pícaro, a fuerza de revolcones. Cada renuncia a un ideal, cada indignidad concreta supone un escalón más hacia el éxito social. Al final, Santiago acaba de cacique, la figura a la que más odia Silverio Lanza, igual que Lázaro de Tormes terminaba de cornudo, en la cumbre de su próspera fortuna. Aparece entonces el autor para dialogar con su personaje (igual que Unamuno con Augusto Pérez), y al afearle su conducta, su rendición, Santiago le contesta, con implacable sencillez: «Es verdad, pero no hay remedio. Aquí hay que ser víctima o verdugo.» Da miedo pensar cuántas veces se repite a nuestro lado (quizá en nosotros mismos) esta historia.

Silverio Lanza critica implacablemente a los caciques, la organización del ejército, los hospitales, la democracia, la enseñanza oficial; a los críticos, policías, jueces, sacerdotes...

Para explicar una obra original, el crítico profesional suele recurrir a la comparación con posibles modelos clásicos. Sigamos este sesudo y

cómodo procedimiento, que tiene la ventaja de «situar» con relativa rapidez al autor a los ojos de los lectores que lo desconocen.

Al comienzo de su novela, Silverio Lanza advierte: «Aún está usted a tiempo de dejarme, lector y señor mío.» Este libro «le dirá solamente lo que usted sabe». El desenfado con que trata al lector nos recuerda al Quevedo desenmascarador de hipócritas en los «Sueños»: «Si le quieres leer, léele, y si no, déjale, que no hay pena para quien no le leyere. Si le empezares a leer y te enfadare, en tu mano está con que tenga fin donde te fuera enfadoso... Y al fin, si te agradare el discurso tú te holgarás, y si no, poco importa, que a mí, de ti, ni dél se me da nada» (2).

La obra de Lanza tiene una perspectiva simbólica, fruto de su mirada intelectual, que nos recuerda al otro gran barroco, Gracián. No cabe resumir mejor esto que como lo hace Granjel en su estudio preliminar: «Describe, más que el mundo... la entraña que esta realidad esconde; sus personajes son cada uno símbolo de una casta, un estamento o una actitud social; lo que a tales criaturas de ficción les acaece es, asimismo, testimonio del modo de obrar los resortes que gobiernan, en opinión de Amorós, la vida comunitaria española» (página 37).

En definitiva, el núcleo básico de esta obra es la visión crítica de España, de la sociedad española. En este sentido, como señaló Ramón Gómez de la Serna, Silverio Lanza es un verdadero sucesor de Larra.

Junto a estos problemas ideológicos, nos interesa subrayar la originalidad técnica de la novela. Se incorporan a la narración verdaderos ensayos sobre sociología o política, como en las obras de Pérez de Ayala. Pero, a la vez, Silverio es maestro, como Baroja, en el arte de crear un diálogo vivo, popular, realmente coloquial, compuesto de frases cortas llenas de fuerza, de desgarro y de vida auténtica, al margen de los libros.

En los cuentos, Lanza se inclina decididamente del lado ideológico. Su pensamiento se expresa en fórmulas de una rotunda, conmovedora ingenuidad: «Patria: sé madre y tendrás ciudadanos.» «Venid con nosotros (dice nada menos que al Papa), que al fin nosotros hemos de poder contra todos.»

¿Quiénes constituyen ese «nosotros»? El novelista nos lo dice, sin temer recurrir a la fórmula: «Tomo la voz de los que tienen hambre y sed de justicia.»

Muchas veces cae del lado del «idealismo absoluto» (Serrano Pon-

---

(2) Prólogos dirigidos «al pío lector» y «al ingrato y desconocido lector» de *El alguacil endemoniado y licenciado Calabrés* y *El sueño del infierno*, respectivamente. Cito por la edición de «Obras en prosa», de Aguilar, 4.ª edición. Madrid, 1958, pp. 133 y 141.

cela). Pero también aclara, con sencillez y modernidad indudables: «La realidad se encarga de hacer la crítica de todas las filosofías.»

Quizá lo más característico de Silverio Lanza sea el especial sabor agridulce de muchas de sus frases, la lógica implacable, nacida de una evidente amargura: «La intolerancia es un sistema que se abandonará pronto, porque produce mal resultado... Es necesario que nos amemos, aunque sólo sea porque odiándonos vivimos muy mal.»

Hemos querido trazar, con rasgos muy sueltos, casi inconexos, esta imagen de Silverio Lanza que aspira sólo a suscitar el interés por una figura que tanto lo merece. Debemos ahora alabar como es justo la excelente introducción (120 páginas) que ha puesto Granjel a este volumen, y que tanto hemos utilizado nosotros en este comentario. Gracias a él disponemos, por primera vez, de una biografía minuciosamente elaborada, un estudio de toda su obra literaria y una inteligente apreciación de su ideología. Silverio Lanza ha encontrado en Granjel al paciente investigador y al crítico sensible que su obra precisaba. Después de su estudio, después de esta edición, Silverio Lanza posee ya un puesto importante en la historia de nuestra literatura contemporánea. Para los jóvenes, para todos los inquietos, debe ser una interesantísima revelación este Silverio Lanza inconformista, raro, ibérico, contradictorio, desmesurado...—ANDRÉS AMORÓS.

PEÑA Y GOÑI, Antonio: *España desde la ópera a la zarzuela.* Alianza Editorial. Madrid, 1967, 265 pp.

Uno de los libros más raros de nuestra musicología, de los más caros y más perseguidos entre las librerías de lance es *La ópera española,* de Antonio Peña y Goñi. Gran acierto, pues, el de «Alianza Editorial» al publicarlo en su leidísima colección; al aparecer tan pronto un libro de música se nos alegran las campanillas pensando que ese acierto es también símbolo de una preocupación musical. Peña y Goñi es «el crítico» en la España de la Restauración; está Esperanza y Solá, ciertamente, pero a muchas millas de distancia. Peña y Goñi no es lo que hoy llamamos un musicólogo, sino simple y sencillamente un crítico. Es el crítico de la época, porque, en primer lugar, es un excelente escritor, académico y castizo, castelarino, pero con los ojos muy abiertos hacia el detalle humano. Ignoro muchísimas cosas, incluso con referencia al tema central de su libro y de su vida; no sabe aprovechar la cercana erudición de Barbieri, pero después de los libros increíbles de Soriano Fuentes, de los desordenadísimos de Saldoni, el de Peña y

Goñi, tan largo, se lee con agrado y con fruto. Con fruto: es la referencia indispensable para conocer la historia no ya de nuestra zarzuela, sino la de nuestra música decimonónica. Como historia hasta Arrieta, sirve; menos como planteamiento de lo que más ocupa a la crítica de entonces, porque al no aparecer Pedrell no puede plantearse de lleno el tema de la «ópera nacional». En 1885, cuando Peña y Goñi termina el libro, Pedrell era casi desconocido en Madrid; vendrá, años después, al Conservatorio y al Ateneo, pero tampoco entonces la crítica musical madrileña se hará eco de sus prédicas. A pesar de estas limitaciones, el libro de Peña y Goñi como historia de la música madrileña en el siglo XIX es indispensable y gratísimo de leer para todos.

Los trabajos que en torno al resumen del libro hace Eduardo Rincón son bastante discutibles. Hubiera merecido la pena el ahorro de doctrinas y de datos que están al alcance de todos en otros libros y haber dado el libro completo: incluso el añadido del discurso académico de Peña y Goñi resulta ocioso. Faltan, en cambio, dos cosas elementales para el manejo fructífero de este libro: el índice por capítulos —casi un resumen en el libro de Peña y Goñi— y el índice alfabético. Eduardo Rincón replantea el problema de la zarzuela y de la ópera nacional, problema que, manejando una sumaria bibliografía sobre la música española contemporánea, de Salazar hasta hoy, se encuentra claramente definido. En cambio, a la hora de poner al día la historia de la zarzuela cae en olvidos injustificables: si citan a Amadeo Vives y a Alonso y Soutullo, ¿cómo es posible no citar a José Serrano?; si cita a Falla con *La vida breve,* ¿cómo es posible olvidar que él y Turina comenzaron con el sainete? Hay, sobre todo, un olvido que descoyunta cualquier intento de tomar en serio lo que parece tesis: el olvido de lo que, gracias a la intuición de Barbieri y a los trabajos de Subirá —que va más allá de Cotarelo—, sabemos sobre la tonadilla. Falta la cita, tan significativa, de los intentos «estrenados» —por eso es culpable el olvido—, desde Turina, con *Margot* y *Jardín de Oriente,* hasta el Rodrigo de *El hijo fingido,* pasando por Julio Gómez, Leoz y el Guridi de *La meiga.* Demasiada cita de historia y, a veces, equivocada, como el caso de Ramos de Pareja, al que, por Dios, ya no se le puede colgar la revolución del temperamento.

Cuando hemos escrito y hablado de la música sinfónica en el siglo XIX, todos citamos como párrafo de antología la opinión de Peña y Goñi sobre la sinfonía, párrafo más permanente en su valor que las justamente olvidadas sinfonías de Marqués: ese párrafo no está en la selección y es una pena. Pero «algo es algo y alimento es caldo»: lo que hay de Peña y Goñi basta para que el lector normal disfrute, y debe bastar también para que los estudiosos de la crítica en los tiempos de Galdós, de Clarín, «necesiten» a un crítico musical como Peña y

Goñi para completar su panorama. Por eso damos la bienvenida al libro de «Alianza Editorial», aunque todavía seguirá siendo alegría de bibliófilo y consulta necesaria de historiador el libro completo de Peña y Goñi. Soriano Fuertes escribió una pintoresca historia de la música española «desde la venida de los fenicios»; desde Salazar hasta la crítica musical de hoy, el examen de la ópera nacional y de la zarzuela está en libros que Rincón no cita; en el medio—salvando el paréntesis de Roda—está Antonio Peña y Goñi, crítico de ópera, de toros y hasta de pelota, escritor delicioso, historiador preocupado y divertido, tangente sólo con el «regeneracionismo», polemista con elegancia, liberal de fondo, resumen de toda una época.—FEDERICO SOPEÑA.

ANTONIO DE CABEZÓN: *Obras de música para arpa, tecla y vihuela.* Instituto de Musicología. Barcelona, 1966.

Ha sido CUADERNOS HISPANOAMERICANOS la revista cultural que, a través de la inestimable colaboración de monseñor Anglés, ha conmemorado el centenario de Antonio de Cabezón (1). Falta hacía, porque el más doloroso de los olvidos, el más perjudicial, fué el de Salazar, que, ocupándose tanto y tan bien en la última etapa de su vida de la vieja música española, dejaba a Cabezón no al margen, pero sí en un cierto desamparo. La conmemoración de Cabezón ha sido rica y significativa: Kastner en el conservatorio; la sesión solemne en el Instituto de Cultura Hispánica; los actos de Burgos; los conciertos han compuesto un panorama delicioso con notas singularmente alegres, como la de oír la «actualidad» de esa música a través de piano tan moderno como el de Antonio Baciero. Escribiendo esta nota preparamos la solemne sesión de la Academia de San Fernando que oficiaré como clausura de los actos conmemorativos.

En plena conmemoración se logra lo más permanente: Anglés publica en tres tomos, en las ediciones del Instituto de Musicología, la obra de Cabezón que editara su hijo Hernando, que reeditara Pedrell a finales del pasado siglo y que ahora se nos da con todos los cuidados y garantías. La edición es tan preciosa como útil. El prólogo es resumen de la vida de Cabezón y resumen también de la estética musical del Renacimiento; las anotaciones críticas las indicaciones organísticas son de la máxima utilidad; pero lo fundamental es que este libro lo

(1) La redacción de los CUADERNOS HISPANOAMERICANOS considera justo mencionar la valiosa aportación de monseñor Sopeña a la conmemoración del centenario de Cabezón en el mismo número de esta revista.

leemos junto al piano, lo «tocamos», lo pueden tocar los alumnos, pues una de las joyas son los dúos para principiantes. Sólo echamos en falta un análisis estructural, con su doble vertiente estética y sociológica, un análisis de estas obras que son inseparables de lo más bello del «humanismo devoto». Pero la materia para hacerlo está ahí, a la mano y en las manos. Es muy posible que esa limitación en el análisis sea debida a la espera del anunciado libro de Santiago Kastner, que lleva tantos años trabajando sobre Cabezón y la música hispánica de tecla. En todo caso, esta edición de las obras debe tener su consecuencia en el «concierto» y en los cursos sobre el Renacimiento: ese Burgos renacentista, donde se fecha la famosa carta de Carlos I a Erasmo; ese Burgos con sus «colonias» en Flandes, explica bien el ambiente que hace posible el ingreso de Cabezón tan joven en la capilla de la emperatriz. La música de esos libros es la que suena al lado de no pocas cosas de la segunda edición del libro de Bataillon.—FEDERICO SOPEÑA.

## VESTIGIOS DIABOLICOS EN LA LITERATURA MODERNA *

Para escribir un libro como éste se necesita conocer muy bien la literatura moderna, y saber bastante acerca del demonio. El conocimiento que Souvirón demuestra de la moderna literatura, en especial la inglesa y la francesa, no sólo es dilatadísimo, sino muy profundo e intenso. Quiero decir que los autores y los personajes creados por ellos han sido penetrados por él y, allá en la soledad de su estudio, los ha entendido y auscultado sus íntimos pensamientos. Baudelaire, Dostoievski, Bernardos, Gide, Mauriac y los otros citados y desentrañados por él, no solamente le son conocidos probablemente en casi todas sus obras y con una erudición que le permite citarlos continuamente, sino que le son familiares y estimados a pesar de las aberraciones que dejaron escritas muchos de ellos. Souvirón ha hecho algo más que leerlos. Los ha escuchado con atención y a veces con lástima, pero siempre comprensivamente: «En muchas de las obras de los mejores escritores de nuestros días hay una agonía que la caridad nos impide ignorar, y mucho menos —como tal agonía— despreciar o condenar» (p. 12).

Al demonio le conoce también el autor en su verdadero ser que «no es un símbolo ni una entidad imaginaria; tampoco es una fuerza

* *El príncipe de este siglo. La literatura moderna y el demonio,* por JOSÉ MARÍA SOUVIRÓN. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1967.

aislada y sin soporte: no es el mal, sino su *concreción* en una existencia activa. El mal no tiene cometido exacto si no está *comprendido* en un ser personal y subsistente, que es el demonio» (p. 14). Para prevenir sonrisas indulgentes de incrédulos y arrostrar de una vez el temor de parecer ingenuo, conviene decir que el demonio de quien en todo el libro y aquí se habla, es el Angel malo, el tentador y maligno de quien tanto se habla en los Evangelios, en la doctrina católica y en los libros de ascética.

Por lo mismo, tampoco se puede identificar como lo pretendió Gide, con el δαιμον de Sócrates, al que alude Platón repetidas veces en sus *Diálogos,* especialmente en el Critón, en la Apología y en el Eutidemo, como un *δημειον θειον τε και δαιμονιον* (un signo divino y demonial), que, como se dice en el Eutidemo, era ειωδος (acostumbrado o familiar) para Sócrates. Era éste un género de inspiración cuyo origen no conocemos y que necesariamente no tenía por qué ser diabólico.

Para conocer bien al demonio no es necesario ni útil haber condescendido con él. Poco le entendieron o tarde los satanistas de quienes se habla en este libro, los que le alabaron o rindieron culto, o pactaron en la realidad o en la imaginación con el Malo. El demonio, a todos sus amigos acaba haciendo la «canallada perfecta» (p. 125), como al extraño y desventurado personaje de Max Beerbohm. Mejor le conoce quien le ha vencido, con la ayuda de Dios, porque a esta victoria acompaña siempre una ilustración interior que enseña a discernir sus «razones aparentes, sutilezas y asiduas falacias», como dice San Ignacio en sus *Ejercicios.* El carácter del Maligno se revela en varios rasgos que aparecen constantes en su conducta y que Souvirón anota: el desdén y la burla le son insoportables. Con él siempre es inútil y dañoso el diálogo. Los homenajes que recibe de las otras criaturas tienen siempre, dentro de lo horrendo, algo o mucho de ridícula parodia. Remedador torpe y contrahecho de Dios, anhela tener siquiera sea un instante o unas migajas de adoración por parte de los humanos.

Pero a este diablo clásico y en sus rasgos fundamentales permanentes ha sucedido un demonio moderno o una nueva escuela diabólica, que consiste en líneas generales en persuadirnos de su inexistencia, al paso que redobla su actividad. En este libro se afirman y se confirman dos hechos que parecen contradictorios: que son muy pocos los que ahora creen en el demonio, y muchos e importantes los que se ocupan de él en la literatura. La contradicción es sólo aparente: el interés de los escritores —y en general del hombre descreído de hoy— no se dirige al demonio teológicamente considerado; sino a un diablo disfrazado y oculto de sí mismo, cuyas condiciones e índole cada poeta

ve a su manera «y, salvo raras excepciones, de un modo que deja ver una creencia sólo relativa, parcial y, en muchos casos, compasiva y aun amistosa».

El autor de *El príncipe de este siglo* distingue agudamente las diversas fases por las que ha pasado el satanismo literario desde el siglo XIX hasta nuestros días. Los románticos, como Víctor Hugo o Carducci, prorrumpen en himnos y alabanzas satánicas, le dan culto, «reivindican» su nombre y quisieran verlo restablecido en su poderío antiguo. En nuestro siglo, el demonismo es mucho más sutil, vago y diluido: «Los más modernos han decidido envolverlo aún más de lo que él mismo se envuelve y no precisamente en tiniebla, sino en una helada luminosidad negativa».

Con este peligroso y escurridizo diablo se enfrenta el autor y, sin dialogar con él—Souvirón insiste a menudo en la prudente regla—, le descubre en las páginas de muchos autores; unas veces porque abiertamente se le nombra o se le alude; y otras porque el autor de este libro, con verdadero «discernimiento de espíritus» lo detecta y desenmascara por sus indicios inconfundibles: la turbación, las tinieblas y el desconsuelo sin esperanza que la mayoría de los poetas y escritores más excelsos de nuestro siglo pregonan en la desnudez espiritual con que ellos mismos se presentan.

Pero a pesar de esta tendencia moderna que advierte Souvirón de disfrazar y ocultar vagamente al diablo como tal persona a quien pueden atribuirse acciones y pasiones, hay muchos casos en la literatura reciente en que su intervención aparece manifiesta. Sirva de ejemplo el inglés Yeats, poeta que, en un tono profético y visionario, anuncia para el año 2000 una «Segunda venida», en la cual no aparecerá Cristo, sino que con ella se cerrarán «veinte siglos de sueño de piedra». Yeats fue amigo y compañero de sir Aliester Crowley, que murió en Londres, en 1947, y en cuyo entierro sus amigos y lectores de su revista *Lucifer,* cantaron el *Himno a Satanás,* de Carducci, y ciertas preces que sir Aliester había compuesto para que se recitasen en su templo satanista. Otros citados por Souvirón, como Jules Bois fingen historias diabólicas en que el demonio conversa con su discípulo, riñe y regatea con él, según costumbre. En estas y otras muchas narraciones que el autor resume se nota abiertamente el influjo diabólico, expresamente declarado.

Aparte de estos casos en que la intervención del Maligno aparece manifiestamente en la literatura, incluso la más reciente, hay otros muchos en que está disimulada conforme a la tendencia de esta última edad de que nos advirtió Souvirón. Acaso en quien mejor aparezca o a quien el autor estudia con mayor sagacidad sea un escritor que

habla en raras ocasiones del Maligno, «aunque cuando lo hace parece demostrar una gran familiaridad con él»: André Gide.

Souvirón se queja algunas veces de que es muy difícil resumir la narración o pensamiento de un escritor. Algo parecido diríamos nosotros de él. Es muy difícil compendiar lo que José María Souvirón dice de André Gide en párrafos que a su vez son la condensación de atentísimas lecturas y cuidadosas reflexiones. Diremos solamente que Gide está escudriñado por el autor del *Príncipe de este siglo,* en sus obras, en sus cartas y en los comentarios que el mismo Gide escribía sobre ellas en su diario. Que el mismo Gide asegura que si pudiese escribir sus memorias hablando del diablo con terminología cristiana, todo se volvería en ellas «milagrosamente diáfano, fácil de contar, fácil de comprender. Las cosas han sucedido para mí como si el Diablo existiera, como si hubiera intervenido constantemente en mi vida» (p. 245). El examen que Souvirón hace de estos textos, la correspondencia con Paul Claudel con sus repliegues y escapatorias ante la insistencia del neófito que le anima a la conversión y la confesión del propio Gide de su entrega al «Otro» (al demonio); todo deja una impresión confusa y resbaladiza de cierto influjo extraño y maléfico en su persona y sus escritos. Pero con prudencia muy loable Souvirón, que se detiene siempre en el misterioso umbral de la conciencia, no acepta la afirmación de Claudel de que Gide «había sido un hombre ocupado por el diablo».

El libro de José María Souvirón sobre *El príncipe de este siglo* demuestra plenamente lo que él ha pretendido: que la literatura moderna —y digamos también la vida, cuyo reflejo es— se encuentra invadida por un influjo satánico más o menos disimulado. No podemos considerarnos aparte en esta lucha, primero por caridad, y luego, porque nosotros mismos no estamos exentos de ella. «Es una difícil batalla en la que estamos constantemente solicitados por uno y otro campo, y en la que sólo al final sabremos que hemos pertenecido, en el momento decisivo, a uno de los dos ejércitos en lucha» (p. 166). Es un estudio seriamente hecho y sobre un gravísimo problema que nos atañe a todos.

No siempre los autores que se comentan en *El príncipe de este siglo* son gente endiablada. Hay algunos que más o menos directamente tratan del demonio, pero sin participar con él en amistad nefanda. Georges Bernanos, en quien Souvirón admira la «clarividencia del mal», ha descendido a todos los horrores y miserias de la Humanidad esclavizada por el demonio, pero como defensor de la luz, con una «poderosa alegría», que halla al fondo de todos los sufrimientos y decepciones una luminosa certeza cristiana. Souvirón se detiene más

especial y minuciosamente en el examen de su novela *Monsieur Ouine,* en la cual la penetración del misterio, el descenso a las cavernas del alma entregada al mal con una quietud y frialdad estremecedoras, no impide a Bernanos contemplarlo todo como en otra esfera, que es completamente ajena y contraria a sus sentimientos cristianos. Pero no todos los autores católicos merecen la aprobación del autor de este libro porque Mauriac, por ejemplo, con su enorme «falta de alegría» (p. 286) tiende de tal manera a lo tenebroso y se complace de tal forma en las llagas, que su espíritu no parece concordar con la luminosa fe que sin duda le alienta. «He aquí cómo un escritor al que sería injusto negarle su cristianismo, procede casi constantemente por una oscuridad que nos permite relacionar su obra con la de otros escritores cuya negación a la gracia es manifiesta» (p. 288).

Estas citas incompletas y estas observaciones no dan una idea exacta de lo que vale la obra de Souvirón en profundidad y agudeza. Pocos y acaso ninguno como él han descifrado la literatura moderna y rastreado en ella las huellas del Maligno. Más que leerlos parece como si hubiera convivido y conversado con cada uno de los autores y hubiese contemplado vivos y en carne humana a los personajes creados por la fantasía de ellos. No se le escapa ningún rasgo de los que delatan el influjo diabólico: el gusto por la fealdad (p. 264); la risa falsa y convulsiva (p. 242); la tristeza desbordada y tedio de la vida (p. 295); la mentira, la traición y, finalmente, la afición a todo lo deforme, que llamó Gilson «éxtasis hacia abajo» (p. 260). También alude muy certeramente a la presencia del mal en los niños (p. 257, y recuérdese San Agustín en las *Confesiones,* «tantillus puer et tantus peccator») e incluso a las apariencias de posesión diabólica en los irracionales (p. 205).

Son muy contados los escritores de habla española que figuran entre esta tenebrosa constelación de los satanistas. Suponemos que, afortunadamente, Souvirón no ha encontrado en nuestra literatura materia salvo raras excepciones, como los versos de Luis Cernuda en que declara su amor al demonio, o los de Jorge Guillén, en que *Luzbel desconcertado* se lamenta en monólogo de su soledad y se jacta de haberse encarado con el Máximo, esto es, con el Creador. También se examina brevemente, pero con precisión e inteligencia, la obra de Fernández Flórez *Las siete columnas.* El demonio aquí se toma a broma, pero en la ironía y zumba del escritor gallego subyace una tesis de elogio al pecado. «Sería una pretensión tonta que tratáramos de poner en serio lo que el autor ha puesto por burla», dice Souvirón. Pero la sonrisa de Fernández Flórez ante un mundo que imagina desazonado porque de él faltan los pecados también tiene su malignidad.

Tal sería en resumen, si los relámpagos de intuición pudieran resumirse, el estudio sobre *La literatura moderna y el demonio* que hace el autor de *Cristo en Torremolinos.* Un verdadero tratado de sicología diabólica hecho desde el campo contrario, como quien descubre los ardides de un peligroso enemigo: engañoso y sutil; temeroso con el fuerte e implacable con el vencido. Este espíritu maligno aprecia en gran manera y «agradece» (digámoslo así; véase p. 182, nota 3) el ser admitido a diálogo con el Altísimo, aunque sin sentir la presencia hacia la cual tiende con toda la fuerza de su naturaleza angélica y de la cual se ve eternamente rehusado. Algunas veces se introduce entre los hijos de Dios como se escribe en el libro de Job, lo recuerda Kempis y fray Luis de León tradujo en soberanos tercetos:

*Vino toda la angélica potencia*
*y vino allí el demonio juntamente,*
*haciendo su debida reverencia.*

*Y preguntóle Dios encontinente:*
*—¿De dónde vienes tú? Y dice: —He andado*
*todo lo poseído de la gente.*

Comentando la pregunta de Dios al demonio: «¿De dónde vendrás tú?», dice fray Luis que estas palabras tienen en el original hebreo, como también en nuestra lengua, cierta significación «de desprecio y de no buena sospecha que se tiene de aquel a quien se pregunta»; y que es como si le dijera: «¿Hay algo aquí que enredar o viene de hacer de las suyas? Al cerrar el libro de Souvirón sobre *El príncipe de este siglo* (que tanto señorea en la literatura y en la sociedad moderna) se nos ocurre que podría ahora repetirse la escena descrita alegóricamente en el libro de Job y la pregunta del Altísimo: «¿De dónde vendrás tú?».—Jaime de Echanove Guzmán.

*Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh.* 2 vols. Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques. París, 1966, 474 y 468 páginas.

Esta obra constituye un magnífico homenaje póstumo a M. Jean Sarrailh y, por la calidad y variedad de los trabajos en ella publicados, una comprobación de pujanza del hispanismo francés, abierto, como siempre, a la colaboración extranjera.

La personalidad humana y científica de Jean Sarrailh (1891-1964)

es evocada por Marcel Bataillon en páginas preliminares quien, orgulloso de la labor desarrollada, puede escribir: «Le nom de Sarrailh, perpétué par une belle oeuvre d'hispanisant, restera aussi durablement lié à une phase d'éssor de notre hispanisme universitaire» (I, 26).

Las *Mélanges* propiamente dichas comprenden trabajos de investigación literaria e histórica sobre temas de España y de Latinoamérica, con notorio predominio de los primeros, pues incluso la mayoría de los once trabajos relacionados con América se refieren a aspectos coloniales, o son simplemente retóricos, como el titulado *La ilustración en Latinoamérica,* de Germán Arciniegas. En *L'unité du genre humain,* Marcel Bataillon estudia cómo se plantearon el problema de la población del Nuevo Mundo dos jesuitas hispanos: el padre José de Acosta, con gran libertad renacentista dentro de una difícil sumisión al texto de la Biblia, y el padre Francisco Javier Clavigero, que, replegado en la ortodoxia, por reacción ante la literatura preadamita y «filosofista», no representa ningún progreso. El problema no encontraría verdadera solución católica hasta la adopción del evolucionismo por otro jesuita ilustre, el padre Teilhard de Chardin.

Raymond Cantel contribuye con un artículo sobre *Les querelles entre Protestans et Catholiques dans la littérature populaire du Nordeste brésilien,* es decir, literatura de cordel panfletaria e inocente a la vez, defensa instintiva contra los poderosos medios de las misiones protestantes; versos que para mí tienen algo de Berceo y de Martín Fierro, tema principalmente para investigaciones sociológicas, pero no exento de encanto.

Américo Castro, en *Fray Bartolomé de las Casas o Casaus,* insiste en sus conocidas tesis de interpretación histórica, con la poca mesura que le caracteriza. Luis Heitor Corrêa de Azevedo estudia los compositores latinoamericanos autores de los himnos y canciones patrióticos de la época de la independencia. Jacques Lafaye se ocupa de la resistencia mejicana al liberalismo español de 1812, y pide que junto a la España *éclairée,* como la llamó Sarrailh, se investigue la *tradicionalista* u *oscurantista,* es decir, la persistencia en la tradición hispánica de los siglos XVIII y XIX de las viejas raíces conservadoras e inquisitoriales. Charles Minguet estudia la obra del revolucionario cubano Joaquín Infante y demuestra cómo en aquellas fechas tempranas (1810-1820), en el programa antillano de independencia, no entraba la abolición de la esclavitud. Al mismo período de la independencia se refiere Noël Salomon en *Introduction à J. J. Fernández de Lizardi, romancier «malgré lui», dans El Periquillo Sarniento,* excelente artículo en el que demuestra cómo las circunstancias y la necesidad de llegar a un amplio público popular y no ya sólo de clase acomodada trans-

formaron al periodista Lizardi en novelista. El trabajo de Salomon es uno de los mejores de estas *Mélanges.*

Paul Verdevoye trata de la fama del *Figaro* de Beaumarchais en América del Sur y hace notar que el famoso seudónimo apareció en la prensa sudamericana antes de que empezasen las primeras colaboraciones de Larra.

Silvio Zavala, en *Nuevas notas en torno de Vasco de Quiroga,* continúa las investigaciones biográficas del obispo de Michoacán, estableciendo claramente su parentesco con Gaspar de Quiroga, arzobispo de Toledo, y no con Bartolomé de Carranza, su antecesor en la Silla metropolitana, como por error había sido afirmado; y las relaciones de ambos Quirogas con Juan Bernal Díaz de Luco, obispo de Calahorra.

Albert Mas, en *Fernand Cortès,* aclara los motivos de Alexis Piron para escribir y representar en 1744 una tragedia con este título, que se reducen fundamentalmente a rivalidad con otro dramaturgo, «un certain Arouet», o sea Voltaire.

Aparte de dos artículos de lingüística (de René Lafon y Bernard Pottier) y uno de John Nef sobre el futuro de la comunidad atlántica, todos los demás versan sobre historia y literatura de España, con predominio de los temas dieciochescos; cosa que no debe extrañarnos, dada la personalidad de Jean Sarrailh y cierta oportuna especialización del siempre rico hispanismo francés.

Charles V. Aubrun en un excelente artículo estudia la similitud y la profunda diferenciación entre *El diablo cojuelo* y *Le Diable Boiteux;* cómo la novelita de Vélez de Guevara, exposición moralista, pero viva, del vicio y la locura de una sociedad, es transformada por Lesage en instrumento de cultura y de perfeccionamiento del hombre. No sólo dos épocas, sino dos concepciones de la novela.

S. Bencheneb y C. Marcilly realizan una difícil investigación sobre el significado de Cide Hamete Benengeli, cuyo nombre según la etimología que proponen querría decir «el señor que alaba más al Señor Hijo del Evangelio», con lo cual quedaría una vez más comprobada la veracidad de la exquisita ironía cervantina. *Qui était Cide Hamete Benengeli?* es uno de esos trabajos profundos, de investigación e interpretación, que tanto honran a estas *Mélanges.* El episodio quijoteril de Maese Pedro y las revelaciones de su mono es interpretado sagazmente por Jean Villégier, en un breve y delicioso artículo: *De l'imitation au mimétisme.* La sátira cervantina contra el dogmatismo abstracto, sátira profundamente humana, puesto que el sujeto de ella es el propio Don Quijote.

Valle-Inclán, *et pour cause,* recibe en estas *Mélanges* trato de fa-

vor. Josette Blanquat, en un lúcido ensayo, de título demasiado modesto, *Symbolisme et esperpento dans Divinas palabras*, estudia la relación de Valle con el mundo misterioso del Bosco, Brueghel y Goya, y el no menos misterioso del ocultismo y la teosofía. Paul Courgey y André Joucla-Ruau estudian la «inspiración» de Valle-Inclán en don Ramón de la Cruz y en Chateaubriand, respectivamente, poniendo de relieve aspectos esenciales de la compleja elaboración artística valleinclanesca.

La continuidad poética de Jorge Guillén es estudiada por Pierre Darmangeat en *De Cántico à Clamor*. Rafael Lapesa hace algunas consideraciones sobre el estilo de Feijoo, al que ve como una especie de Ortega y Gasset de su siglo. Fernando Lázaro medita sobre el problema de los sonetos amatorios de fray Luis de León, problema a mi juicio artificialmente suscitado por los eruditos. G. M. Bertini estudia *El lenguaje narrativo en la peregrinación de Anastasio*, de Jerónimo Gracián, carmelita íntimamente relacionado con Santa Teresa. Especial importancia tiene el artículo de Pierre Le Gentil *Pour l'interpretation de l'Amadís*. En dos palabras: el *Amadís*, de Montalvo, obra renacentista, supera la Edad Media sin renegar de ella. Amedée Mas estudia la relación de Cienfuegos con el prerromanticismo europeo, mientras José Luis Cano se ocupa de la ejemplar conducta del poeta durante la invasión francesa. Pierre Geneste publica las poesías de *Don Clarisel de las Flores*, de Jerónimo de Urrea, y aclara la divertida historia del manuscrito. Nigel Glendinning publica un poema inédito de Jovellanos, la *Respuesta al mensaje de Don Quixote*, y Rodríguez Moñino da a conocer dos poesías inéditas de Hernando de Soria Galvarro, poeta del XVII.

Don Homero Serís sale simpáticamente a la defensa de Bécquer, haciendo un buen resumen del estado de nuestros conocimientos sobre el poeta. Publica una carta inédita. Serrano Plaja se plantea —no muy convincentemente— los motivos que llevaron a Camus a traducir *La devoción de la Cruz*, de Calderón; Pierre Guenoun publica un texto inédito de José Amador de los Ríos sobre Moratín; Serge Maurel estudia a Mesonero Romanos como refundidor de Tirso; Guy Mercadier aclara el parentesco y las curiosas relaciones literarias entre José de Villarroel y Diego de Torres Villarroel. Paul Mérimée estudia las importantes *Memorias sobre el teatro español*, manuscrito de finales del siglo XVIII, escrito por don José Antonio de Armona, corregidor de Madrid, del que tantos documentos guarda nuestra Academia de la Historia. Daniel-Henri Pageaux se plantea el tema de la resistencia al tirano en la tragedia neoclásica española (Moratín, Jovellanos y Quintana).

Joseph Perez esclarece definitivamente, con documentos inéditos, la muerte de don Juan de Vivero, es decir, *El caballero de Olmedo.* Jean-Louis Picoche pone en relación *El sombrero de tres picos* con *El golpe en vago,* novela costumbrista de don José García de Villalta. A. Rumeau, con erudición y maestría, establece la historia editorial de don Diego Hurtado de Mendoza, «autor» del *Lazarillo.*

Especial importancia tiene el trabajo de Damien Saunal sobre *Une conquete définitive du «Romancero nuevo»: le romance assonancé,* en el que demuestra que la asonancia característica de los romances fue debida a la revolución operada en ellos por Lope, Góngora y su generación, quienes desterraron para siempre todo rastro de consonante.

Los trabajos que podemos considerar más propiamente de historia española de los siglos XVIII, XIX y XX comprenden la genealogía del economista Isaac de Pinto (1717-1787), publicada por I. S. Révah, el análisis —comparado con los tiempos actuales— de uno de los itinerarios de Laborde (de Lérida a Zaragoza, F. Berges), el estudio de *Mes soliloques,* manuscrito del contrarrevolucionario francés Conde d'Antraigues, quien por su amistad con el embajador español en Venecia, Las Casas, influyó en la política antirrevolucionaria de Carlos IV (Jacqueline Chaumié). Jean-Louis Flecniakoska hace el inventario de los fondos hispánicos de la biblioteca de Voltaire; Lucien Dupuis descubre que la *Profecía política* anónima, aparecida en Madrid en 1762, es una apresurada traducción, hecha nada menos que por don José Nicolás de Azara y don Bernardo de Iriarte, del *Discours politique,* de Ange Goudar, publicado en 1756. La obrilla conoció nuevas ediciones en 1808. En todos los casos se trataba de apartar a Portugal de la alianza inglesa, e incluso, en la última fecha, de justificar la ocupación francesa de la península.

Marcelin Defourneaux publica unos documentos inquisitoriales que prueban que a la caída de Olavide la Inquisición había preparado una verdadera ofensiva contra Campomanes. Georges Demerson reconstruye la vida y la significación de un canario ilustrado: don Estanislao de Lugo. Ramón Carande lo hace con otro «ilustrado» del siglo XX: don José Castillejo. Paulette Demerson traza la semblanza de don Francisco Antonio Zunzunegui, renovador de los estudios anatómicos en Salamanca a partir de 1771, y, sin embargo, pintoresco ejemplo de irresponsabilidad universitaria. A tema médico se refiere también el trabajo de P. J. Guinnard: a los intentos de introducir la inoculación de la viruela en España durante el siglo XVIII. Maravall estudia el pensamiento político de Cadalso, patriótico y prerromántico, mientras André Saint-Lu encuentra precedentes españoles y no

sólo influencia francesa al racionalismo de nuestro escritor, en torno a las milagrerías de Santiago.

Madariaga hace una ligera comparación entre tres textos sobre Madrid de los siglos XVII, XVIII y XIX. Louis Urrutia publica dos cartas del general Lamarque, contribución al conocimiento de la Sociedad Bascongada de Amigos del País. Werner Krauss estudia la idea que el siglo XVIII tuvo de la Edad Media, idea que como con frecuencia ocurre contiene en germen elementos románticos. Francois Lopez estudia los primeros escritos de José Marchena en el periódico *El Observador,* y publica algunos interesantísimos documentos. Sabroso artículo también el de Robert Marrast sobre las actividades del abate Miñano en Francia (1812-1816 y 1823-1824).

Nelly Legal hace una ligera contribución sobre los precedentes en favor de la admisión de mujeres en la Real Academia Española. Nicolás Sánchez Albornoz estudia y publica documentos sobre la situación de Cádiz en 1825, bajo la ocupación francesa. Pierre Jobit valora, acaso con demasiado optimismo, la «cuestión» krausista desde que apareció en 1936 su famoso libro *Les Educateurs de l'Espagne Contemporaine* hasta hoy. Y Alain Guy estudia la personalidad y la obra filosófica de Joaquín Xirau.

Las *Mélanges* insertan, en fin, dos excelentes trabajos de historia económica: Didier Ozanam publica y comenta las comunicaciones del embajador francés en España, enviadas a su gobierno, sobre el sistema impositivo español en los primeros años de Carlos III; y Pierre Vilar en denso trabajo analiza las estructuras de la sociedad española hacia 1750, según el Catastro de Ensenada.

En resumen, las *Mélanges Jean Sarrailh* aportan nuevos datos, finura interpretativa, inteligencia al servicio del hispanismo; honran al homenajeado, y, en definitiva, a la universidad francesa, que puede presentar tan admirable plantel.—ALBERTO GIL NOVALES.

## LA POESIA DE FELIX GRANDE. MUSICA AMENAZADA

Decir que Félix Grande nació en Mérida, que a los tres años vive en Tomelloso, que actualmente reside en Madrid, creo que implica algo más que una nota biográfica para las solapas de los libros. Si ahora añadimos que nace en el año 1937 y que su desarrollo poético se corresponde con una lógica transformación histórica y social (la

de los años de posguerra), hemos conjugado los elementos básicos para perfilar y encuadrar una personalidad literaria consciente y netamente peculiar como es la de Félix Grande.

Con cuatro libros de poesía en su haber, uno de los cuales —el primero—, del que sólo tenemos noticias referenciales, gustaríamos ver publicado completo (1); y merecedor de cualificados e importantes premios como son el «Adonais» de 1963, el «Guipúzcoa» de 1965 y el «Casa de las Américas» de 1966 (2), puede ser considerado entre los más importantes de la actual generación poética española.

## UN AMBIENTE. UNA HISTORIA CIRCUNDANTE

Conforme con su trayectoria vital, su obra se configura adecuándose a ella; a unos ambientes y unas situaciones, y a una forma histórica peculiar. Es una actuación externa de esos elementos circunstanciales aludidos, lo que origina el desarrollo y desenvolvimiento de unos temas precisos y de unas formas particulares de las que el poeta se sirve. Porque no podemos concebir a Félix Grande, ni a su poesía como consecuencia, fuera de ese contexto vital, histórico, situacional al que se adscribe. De ahí parte esa conciencia temática que es dinámica primero y estática después, en el momento en que el poeta fija su personalidad de escritor; desde el momento mismo en que reconoce qué sea *su* verdadero objeto poetizable, y cuál *su* tiempo: el tiempo desde el cual ha de enfrentarse a dicho objeto con el que se dispone a actuar.

Algo más que simple coincidencia supone su declaración en la última parte de su libro *Las piedras:*

*Aquí estoy con mi vida,*
*con esta vida rara,*
*como un bloque de miedo*
*que tuviera a la espalda*
*el silencioso rito*
*de otro bloque de magia.*

y que su otro libro, *Música amenazada,* comience en esa misma situación. Que su nuevo testimonio se abra con la minuciosa descripción de ese *aquí* al que se ha llegado, de esa situación en la que inevi-

---

(1) TARANTO: «Homenaje a César Vallejo.» Publicado fragmentariamente. *Las piedras.* «Premio Adonais 1963». Ed. Rialp. Madrid, 1964; 72 pp. *Música amenazada.* «Premio Guipúzcoa 1965». Col. El Bardo. Barcelona, 1966; 58 pp. *Blanco Spirituals.* «Premio Casa de las Américas 1966». De próxima aparición en Cuba.

(2) Consignemos también el «Premio Eugenio d'Ors», que el pasado año obtuvo con su novela *Las calles.* Su faceta de narador merece también un estudio que abordaremos en otra ocasión.

tablemente se ve envuelto. Que es situación histórica, pero también, y mucho, lo es temporal:

*Aquí,*
*pocos pájaros;*
........................................
*Aquí,*
*pocas flores;*
........................................
*Aquí,*
*pocas sonrisas;*
........................................
*Aquí se es miserable;*
*unos céntimos oxidados*
*y el mendrugo de unas ideas*
*que el miedo tritura, paciente;*
........................................

Se desvela entonces su raíz filosófica existencialista. El poeta toma conciencia de la llegada a su meta, del encuentro con su verdadera situación, y entonces se debate en ella, ataca, juzga, critica o incorpora a su poesía las mil facetas de esta localización, convirtiendo a aquélla —por esta misma circunstancia— en una realidad dramática, en una realidad épica.

Y en ello radica su importancia; en ese *aquí* está la poesía de Félix Grande: consecuencia de un camino previo, de una andanza sentimental, cuyo punto de partida y cuyo desarrollo ulterior son bien conocidos por el poeta que va paulatinamente completándolo a lo largo de sus libros. Félix Grande no capta en cada uno la sensación o la situación del momento, sino que va dejando, de uno en uno, el testimonio (obsérvese que insisto en el concepto) de un paso por esas diferentes facetas circunstanciales, hasta completar un todo. No podremos comprender a Félix Grande, si no nos remontamos a su obra anterior, de la que *Música amenazada* es lógica consecuencia. Porque tampoco creo que sea mera coincidencia que titule uno de los últimos poemas de *Las piedras,* «Suceder progresivo», y que dé a éste un ritmo ondulante marcadísimo. A través de este proceso, sus vivencias se agrandan, adquieren profundidad; y lo que es más importante, ganan en densidad, en valoración cualitativa. Siendo más objetivo, adquiere más calor humano, más latido directo.

Y volvamos a tomar referencia en *Las piedras.* Otra vez el carácter existencial está a flor de piel: en uno de los sonetos primeros muestra una gradación ascendente en intensidad que recorre de lo *íntimo* hasta lo *trágico;* desde lo lírico a lo totalmente dramático; desde lo sentimental a lo épico; desde lo subjetivo a lo objetivo. Es, me parece, un

recorrido *ayer-hoy-mañana* (apuntado por Fernando Quiñones), que determina su postura de poeta actual, de poeta de nuestro siglo, de la sociedad y de la vida de nuestro momento. Y no tiene reparos en confesarlo más de una vez textualmente.

### Censura de un mundo devorador

Pero cuando Félix Grande llega a encontrarse con esa realidad, se sitúa intelectualmente frente y contra ella, porque prevé desde el comienzo que sólo

*quedará la leyenda pequeña de dos seres*
*que se amaron, aunque ello jamás nos resucite.*

Es desde esta circunstancia, desde esta imposibilidad de lo puro, desde donde parte la razón de ser de *Música amenazada,* que no es otra cosa que el acabamiento de un ciclo, la condensación de unos elementos. Porque la pureza viene revestida de forma musical, no sólo como recurso estilístico, sino en la misma intención.

*Lo juro: yo quisiera*
*en esta noche extraña*
*fundirme como un poco*
*de música en el agua.*
.................................
*poner música a este*
*desconcierto...*

Y esta misma pureza, este «concierto» de las fuerzas e instrumentos humanos se ve amenazado, acosado, rodeado por un mundo devorador, «que resuena a chatarra»; por un mundo egoísta, donde

*La piara se hunde en el tiempo, el amor*
*en el miedo. Se arrima a mí la vejez prematura*
*y una desolación de música enfriándose.*

Desde entonces, fríamente, casi con profética y admonitoria voz, el poeta declara la ruina de la pureza en medio de este siglo XX, que le golpea «como un gong». Es una trayectoria ante la cual se sacrifica cualquier otra solución poética. Y en esta intencionalidad podemos recordar el caótico concepto del mundo que se perfila en Henry Miller, de quien el poeta nos parece tributario: una dureza y firmeza limpias a las que da contención con las repeticiones, con los ecos, con esa verdadera música que conforma el esqueleto del poema.

No es extraño, teniendo esto en cuenta y recordando su base filosófica existencial, que aparezca la náusea y el vómito, los coágulos, las heridas y la sangre, en la mayoría de los casos —y apoyados con la presencia de la palabra— con todo su carácter físico.

### Dramatismo épico

Ya insinuamos que la poesía de Félix Grande es más dramática que sentimental, más épica que lírica. Pues bien, el apartamiento del poeta de un mundo que se desmorona se explicita en una situación anecdótica típica: el hombre frente a su límite (= la ventana). El escritor nos distancia con él y nos enseña nuestra imagen para mostrarnos qué contexto vital nos rodea. Su visión es, indudablemente, hiperbólica, desgarrada, pero no es menos cierto que obedece a una constante literaria de la que no podemos prescindir, y menos hablando de literatura española: el desquiciamiento de la realidad: el realismo deformado que, o producirá la carcajada, o nos estremecerá hasta hacernos pensar muy en serio, incluso con horror, en esas situaciones que el escritor muestra. Es una visión casi esperpéntica de la sociedad que no sería aventurado conectar con Quevedo, con Larra y hasta con Valle-Inclán:

*Tú eres ese hombre; una hora larga llevas*
*viendo tus propios movimientos,*
*pensando desde fuera, con piedad,*
*las ideas que en el papel pacientemente depositas;*
*escribiendo, como fin de una estrofa,*
*que es muy penoso ser, así, dos veces,*
*el pensarse pensando,*
*la vorágine sinuosa de mirar la mirada,*
*como un juego de niños que tortura, paraliza, envejece.*

### Elementos formales

Como su temática, y para ella, a su servicio, los elementos formales sufren también un proceso evolutivo, apuntado ya desde el comienzo. En *Las piedras* se escalonan ya los miembros de las estrofas, dejando entre ellos su explicación. De igual forma, ahora, en *Música amenazada,* esta traslación agobia ciertamente por su dureza y sensación de vertiginoso ahogo que produce:

*(Te ha rodeado la vida,*
*o la muerte, o el tiempo*
*como una inundación o como un terremoto,*
*como una asfixia vasta o como un vasto ejército,*

*como una oscura cárcel,*
*como un oscuro invierno;*
*y estás inerme, estás perdido, estás sumado;*
*encanecido; viejo.)*

Es una gradación final, común a los poemas de Félix Grande. El hoy es un enervante estatismo; el mañana, progresivo final, disolución lenta y vacía. El mundo devora las apetencias de los valores intrínsecamente humanos. Es el Félix-niño y el Félix-anciano que decía Fernando Quiñones; las dos fuerzas actuantes, los extremos inconciliables de su obra; la ingenuidad de su pureza y el crudo congelarse de su concierto amenazado.

Para nuestro poeta, su mundo íntimo se identifica con la música y sus poemas todos llevarán este marchamo: o bien en su mera forma (repeticiones sucesivas de frases o palabras claves para despertar nuestra atención), o bien como núcleo musical, temático, ideológico, que suena desde lo hondo del poema. Es una constante que culmina en la última parte de *Música amenazada.*

Esperemos ahora que *Blanco Spirituals* llegue hasta nosotros. Esperemos qué último desarrollo adquiere la poesía de Félix Grande, poeta radicalmente español, que por su temática y su forma —ese desgarrón físico que el vocablo y la estrofa sufren en él— podemos colocar entre los poetas más interesantes de habla hispana, dentro y fuera de nuestras fronteras, como ya está acreditado.—JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN.

FRANCISCO AGUILAR PIÑAL: *La Sevilla de Olavide* (1767-1778), Sevilla, 1966.

«La capital andaluza, a la llegada de los Borbones, intentaba ocultar, con el recuerdo vanidoso y estéril de sus pasadas glorias, las miserias de la decadencia presente. Pero no todos sus hijos comulgaban con tan engañosa ficción. Desde mediados de siglo toma cuerpo en el ambiente intelectual sevillano un espíritu de sorda protesta, un malestar no contenido, una rebeldía honesta pero firme, respetuosa con los principios pero irreconciliable con los métodos; rebeldía, en fin, que se miraba en espejos extraños, pero que estaba alimentada por la más rancia tradición nacional.» Sevilla es un importante centro de la actividad y la disputa intelectual de la España ilustrada. Fray Diego de Cádiz, Forner, Pérez y López, el padre Zevallos, el padre Alvarado, el autor del *Comentario sobre los eruditos a la violeta,* y

Olavide son buenos ejemplos de la diversidad de tendencias que aparecen en la situación. Ante este panorama, hubiera sido muy atractiva una obra sobre los hombres, las posiciones ideológicas y las discusiones; pero la de Aguilar Piñal no es una historia de ideas; su visión es más amplia y más descriptiva: buen conocedor del tema, anota con amenidad y extensión los más diversos aspectos de la Sevilla de la época, entremezclados con la vida y actuación del asistente Olavide; desde la descripción de calles o fiestas hasta el estudio de los estamentos sociales o de la organización administrativa y educativa, todo aparece en este trabajo.

En conjunto se obtiene una visión exacta de las condiciones en las que emprendió su obra reformadora Olavide y de las mediatizaciones de todo tipo a las que forzosamente hubo de verse sometido. Después de dos siglos de decadencia, Sevilla había perdido casi las dos terceras partes de su población del siglo XVI, la actividad mercantil se había reducido enormemente (y entre las causas de ello señala literariamente el autor «en primer lugar, el abuso de nuestros codiciosos vecinos europeos que, sin consideraciones éticas de ninguna clase, atentos sólo al propio interés, individual o nacional, ejercen el contrabando más descarado en las costas americanas, saquean nuestros galeones y se burlan despiadadamente de la orgullosa, pero pobre de recursos, nación española...») y la situación agrícola era desastrosa, especialmente en lo relativo a los braceros, como describió excelentemente Olavide en la conocida cita: «Los jornaleros son los hombres más infelices de Europa. Se ejercitan en ir a trabajar a los cortijos y olivares, pero no van sino cuando los llaman los administradores de las heredades; esto es, en los tiempos propios del trabajo. Entonces, aunque casi desnudos y durmiendo siempre en el suelo, viven a lo menos con el pan y el gazpacho que les dan; pero en llegando el tiempo muerto, aquel en que por la intemperie no se puede trabajar, se ven obligados a mendigar. No hay cosa tan común en Andalucía como ver en invierno inundarse las grandes y pequeñas poblaciones de hombres, que llaman del campo, que el día antecedente trabajaban por su jornal y que al otro día, en que las lluvias impiden las faenas, se acogen al poblado, echándose, como enjambres, a pedir limosnas por las calles. Cada invierno entran en Sevilla millares de ellos. Estos hombres, la mitad del año son jornaleros, y la otra mitad, mendigos». En cuanto a la industria, destacan los intentos benéficos de la sociedad patriótica, constituída en 1775 —por errata se desliza la fecha de 1755 en la página 62 del libro que comentamos—; en el análisis del informe de don Francisco Javier de Larumbe sobre la reforma industrial me parece inexacto decir que

la idea esencial es la revalorización del trabajo, y excesivo hablar de la justicia social, cuando lo que se pretende es reivindicar el valor de las actividades *útiles* frente a las meramente honoríficas, típico de la ideología burguesa y totalmente ajeno a las preocupaciones sociales.

Olavide cooperó también en la reforma universitaria. «Dos espíritus —nos dice en su plan de estudios— se han apoderado de nuestras universidades, que han sofocado y sofocarán perpetuamente las ciencias. El uno es el de partido o de escuelas, y el otro el escolástico. Con el primero se han hecho unos cuerpos tiranos de otros, han avasallado a las universidades, reduciéndolas a una vergonzosa esclavitud. Con el segundo, se han convertido las universidades en establecimientos frívolos e ineptos, pues sólo se han ocupado en cuestiones ridículas, en hipótesis quiméricas y distinciones sutiles, abandonando los sólidos conocimientos de las ciencias prácticas, que son las que ilustran al hombre. El espíritu escolástico es el destructor de los buenos estudios, el corruptor del gusto, y con él son incompatibles las verdaderas ciencias.» En definitiva, la corrupción e ineptitud total del cuerpo e instituciones docentes desvirtuaban necesariamente toda reforma parcial en este aspecto, como ocurrió con la expulsión de los jesuitas, que no hizo sino agravar la situación.

Las páginas finales del trabajo que comentamos están llenas de interés: Olavide intenta reducir drásticamente el número de hermandades, cofradías y congregaciones; defiende el teatro, educador del pueblo, frente a los prejuicios imperantes; critica —o de ello le acusa el Santo Oficio— el exceso de prácticas religiosas; y posee y ostenta libros prohibidos. La acusación contra Olavide lo fue contra todo el movimiento ilustrado; sería interesante investigar más a fondo quiénes suscitaron el proceso y en qué intereses se basaron. Aguilar Piñal maneja una importante carta inédita del propio Olavide en la que acusa a «algunas personas eclesiásticas», que han sufrido sus medidas reformadoras. El proceso inquisitorial queda como prueba de las tensiones ideológicas que sacudieron la España de Carlos III, y la obra comentada es, en resumen, un excelente estudio de las condiciones de hecho y del ambiente en el que estas tensiones se desarrollaron. Es quizá sólo un «telón de fondo», una descripción del medio social y cultural en que la vida sevillana se desarrolló, pero es precisamente el tipo de estudio necesario, y sin hacer aún en tantas otras regiones y momentos para comprender la historia de España.—José Alvarez Junco.

Claude Wauthier: *El Africa de los africanos.* Colección Tercer Mundo. Editorial Tecnos, Madrid. (Traducción de Julián Marcos.)

La lucha por la emancipación de las antiguas colonias africanas es uno de los hechos más importantes de la historia del siglo xx, y está íntimamente ligado al desarrollo cultural del que Claude Wauthier toma conciencia emprendiendo un profundo estudio sobre la literatura colonial y poscolonial de ese pueblo.

Este período está circunscrito a la época comprendida en los años que van desde el comienzo de la segunda guerra mundial hasta mayo de 1963, momento en que se reúne en Addis Abeba la conferencia de la Organización de la Unidad Africana, y a partir del cual surgen un gran número de escritores e intelectuales que enriquecen su literatura con múltiples colaboraciones. Esto no excluye las incursiones del autor en el campo de los pioneros de la intelectualidad africana, como Ignatius Sancho y Olaudah Equiano, ambos autores del siglo xviii que figuran en la antología del abate Gregoire y que contribuyen a esclarecer el contenido de las obras concebidas en la actualidad.

Jean Paul Sartre hace referencia en su *Orfeo Negro* —prólogo de la *Antología de la nueva poesía negra y malgache,* de Leopold Séndar Senghor— a la importancia de las preocupaciones políticas de los escritores negros. Janheinz Jahn, en *Muntu,* busca a través de la moderna literatura africana el manantial de las creencias ancestrales a las que considera fundamentales en toda «negritud». El tema del aspecto político en la obra de los escritores negros está insistentemente tratado por Lilyan Kesteloot en su tesis llamada *Los escritores negros de la lengua francesa.* Este último tema, referido a los poetas surrealistas negros de la nueva generación, está tratado por León G. Damas en *Poetas de lengua francesa.*

La obra que más se destaca en la faz de investigación de conjunto en lo que hace a la reacción intelectual africana en el aspecto económico-político-religioso frente a la colonización, es *Schwarze Intelligenz,* de Peter Sulzer. No se puede dejar de tener en cuenta antologías como la de Damas, Senghar y otros, referidas en su mayoría al género literario, aunque la relación de éste con la economía y la política ha ido consolidándose hasta lograr imponerse.

Y es precisamente aquí donde radica la diferencia de *El Africa de los africanos* con las publicaciones anteriormente citadas. Claude Wauthier reúne en su libro tanto la literatura como la historia, la etnología, la teología, el derecho y también el folklore; disciplinas que según nos demostrará más adelante están íntimamente interaccionadas, tanto como se vinculan al proceso de liberación del Africa colonial.

El primer carácter común entre el proceso de emancipación y la nueva literatura del continente negro está contenido en su «compromiso político». Si bien existe una literatura comprometida, los historiadores del Africa contemporánea intentan denunciar la barbarie de la conquista colonial rehabilitando la personalidad de los jefes negros que se opusieron a ella; los etnólogos refutan la parcialidad de las ideas que han hecho del africano un primitivo salvaje, y los teólogos procuran hallar en las convicciones de las tribus autóctonas una antología más próxima al cristianismo.

Esta intercomunicación también se manifiesta de otro modo, que podríamos llamar físicamente, puesto que el mismo autor ha solido trabajar en diferentes campos: ejemplo de ello son los etnólogos Amon D'Aby y Danquah, que han escrito otras de teatro; Quenum, cuentos folklóricos; Hazumé ha publicado una novela histórica; Cheikh Anta Diop se considera también historiador y lingüista, y Sengoh es a la vez poeta y teórico de la vía africana del socialismo.

La temática de la obra de Claude Wauthier comprende también el problema lingüístico de los intelectuales africanos, que se ven obligados a expresarse en las lenguas de sus colonizadores dirigiéndose a una élite alfabetizada reducida de la población metropolitana, más que a sus mismos compatriotas, lo que convierte al renacimiento cultural africano en el momento de su emancipación en un fenómeno diferente al de otras naciones que, en similares circunstancias, extrajeron de sus antiguas civilizaciones la esencia de su resurgimiento cultural.

La primera de las tres grandes partes en que está dividida la obra se denomina *La peregrinación de los orígenes,* iniciándose con una cita del *Canto de los negros,* de Lope de Vega:

*Y a bailar venimo*
*de Tumbuctú y Santo Tomé.*

Se inicia ahondando en el problema de la Lingua franca, ubicándonos con amplitud de conocimientos a más de una extensa referencia bibliográfica, en lo profundo del tema de la lingüística del continente negro que se debate entre los idiomas colonizadores y la confusión producida por la diversidad de dialectos nativos que dificultan los intentos de creación de un idioma propio, conduciendo esas tentativas en la mayoría de los casos al fracaso.

La pluma de Claude Wauthier nos lleva a la poesía nacional africana tendiendo siempre a la problemática del idioma, citando el descubrimiento de André Breton en referencia a Césaire, a quien reconoce

como uno de sus más destacados discípulos. La cita de León G. Damas, extraída de una conferencia profunciada por él en Brazaville, sintetiza el esquema general del capítulo al decir: «Este milagro que hace coincidir tan íntimamente la poesía de un pueblo con la poesía de un idioma de origen totalmente distinto, alcanza su mayor amplitud en el momento en que, al encontrar en el surrealismo la posibilidad de romper con la sintaxis tradicional, el poeta negro puede utilizar los vocablos franceses en un delirio torrencial, que es ya propio de la raza africana.»

Conservando siempre la relación emancipación-cultura y orientándola a la temática de su lingüística, tomamos conciencia a través de la lectura de la influencia que sobre ella han ejercido idiomas como el egipcio que, en opinión de Cheink Anta Diop, constituye una base ideal para los estudios auténticamente africanos. Así es como desemboca en los intentos de relacionar las Africas de habla inglesa y francesa, hasta llegar a la resolución adoptada por el II Congreso de Escritores y Artistas negros, que señala la existencia entre las lenguas africanas de «una unidad tan fuerte y evidente como la existente entre las lenguas indoeuropeas. Para no citar más que un ejemplo, se ha podido establecer el parentesco entre lenguas tan lejanas (geográficamente hablando) como el ronga hablado en Africa del Sur; el sara, el volof, el diola, el peul, el serere, el sarakolé (hablado en AOF) y el antiguo egipcio.» Y propone a continuación que no se adopte ninguna lengua extranjera como idioma nacional y que para ello sea escogida una lengua africana que lo merezca, encargando esa misión a un equipo de lingüistas.

El análisis expositivo de la Lingua franca finaliza con la adopción de Tanganika en 1963 del swahili como lengua oficial, y la admisión de las lenguas africanas como «posibles lengua de trabajo» de la nueva «Organización de la Unidad Africana», en la Conferencia de Jefes de Estado Africanos de Addis Abeba, en ese mismo año.

Habiendo logrado establecer una visión clara de la fundamental problemática que plantea la lingüística, Claude Wauthier se adentra en el estudio directo de los usos y costumbres, manteniendo siempre la interacción de los factores citados. Así es como el análisis etnológico de los hombres de ciencia africanos orientados al estudio del cristianismo y la democracia, que los conduce a denunciar la falsedad de «que las creencias africanas quedan reducidas a la adoración de fetiches», afirmando por el contrario, que dichas creencias se basan en la existencia de un Dios creador; y postulando en segundo término que «la organización política de las tribus africanas era tan democrática como las instituciones parlamentarias europeas».

Los temas se suscitan en esta obra dentro de un ordenado marco de desarrollo esquemático que dicta con sintética claridad los más diversos aspectos del problema en cuestión; tratando ya la medicina y la magia, el patriarcado y matriarcado o el derecho africano de un modo extractado y preciso que da una visión amplia de la problemática que les concierne, al tiempo que en ningún momento deja de lado el cauce central que sigue toda la obra en referencia a la temática de la emancipación respecto a la influencia y consecuencias que en ella suscita la cultura en la total acepción de su concepto.

La riqueza del folklore de tipo oral es destacada por los escritores negros en tres aspectos «funcionales», que son la sabiduría práctica, la elevación moral y el valor didáctico, tema desarrollado en profundidad en *Sabiduría negra,* tíulo de la colección de proverbios malinkes de Fily Dabo Sissoko.

En esta misma línea nos conduce a la literatura oral africana a través de sus cuentos, leyendas y proverbios, cuyo valor más destacable radica en su aspecto educativo y funcional; pero es en ese «funcionalismo en circuito cerrado» desarrollado en el interior de la antigua unidad tribal, donde los intelectuales negros procuran agregar otro que responda a las necesidades actuales de los pueblos de Africa.

Así surge la proclama de Alexandre Adandé sobre «la imperiosa necesidad de museos africanos» que, en opinión de Fily Dabo Sissoko, al salvar sus tradiciones culturales del olvido los africanos podrían realizar la «toma de conciencia» de su identidad cultural «contra el principio de asimilación».

Continúa haciendo un estudio de la novela regionalista, donde analiza sintéticamente la obra de Camara Laye, refiriéndose especialmente a su segunda novela, *La mirada del rey;* para luego pasar a otras obras de importancia en el citado género donde se destacan autores como Nazi Boni, Amos Tutola —de quien se dice es al mismo tiempo el Grimm y el Edgard Poe del Africa negra—, Malonga, que en su *Corazón de aria* hace una denuncia apasionada de los «coloniales».
Como conclusión del tema, dice Claude Wauthier: «El análisis de la literatura africana de inspiración regionalista, colecciones de proverbios, cuentos, leyendas y novelas rurales, nos lleva a conclusiones parecidas a las que habíamos sacado del estudio de los trabajos de etnología africana: el mismo deseo de rehabilitación de los valores ancestrales africanos, que no debe perderse so pena de convertir al africano actual en un ser despersonalizado y al Africa en un continente sin cultura propia.»

La historia es el tema central del siguiente análisis, donde cita a Joseph Ki Zerbo al definir la tarea de los historiadores africanos,

pasando al interés histórico de la literatura oral hasta llegar a Cheikh Anta Diop y su libro *Naciones negras y cultura,* donde trata de demostrar que los habitantes del Egipto faraónico eran negros y que, por consiguiente, «es a la raza negra a quien la humanidad debe la más antigua de sus civilizaciones».

No falta la ambición de Charles de Graft-Johnson ni la del citado Cheikh Anta Diop, centrada en devolver a los africanos el orgullo de su pasado; ni el estudio realizado por este último en la obra *El Africa negra precolonial,* donde encontramos las castas y clases de este pueblo en la Edad Media, en un sentido tendente más al campo sociológico que al histórico.

Con una visión esquemática del culto de los héroes —demostrado en una breve transcripción del poema dramático de Senghor dedicado «a los mártires bantúes de Africa del Sur»— y completada al profundizar en la dedicación del teatro a esa causa a través de autores como Anatole Coysi; Claude Wauthier completa la más amplia visión del nacionalismo africano arraigado en lo más íntimo de su cultura, abarcando hasta la época actual en citas como el *Canto fúnebre a un héroe de Africa,* poema de Pienre Bambote dedicado a la muerte de Patricio Lumumba.

La *Peregrinación de los orígenes* finaliza con un breve *Balance* que sintetiza esquemáticamente una concreta idea del desarrollo general de lo tratado, culminando con una referencia a la cita que en principio hace del *Canto de los negros,* de Lope de Vega.

Habiendo logrado ubicar al lector en la problemática general de la situación política cultural africana, Claude Wauthier inicia la segunda parte de su libro que denomina *La rebelión.*

Esta es la más importante, pues contiene todo el proceso en el que surgieron a la par de los movimientos político y sociológico todas las formas de la cultura. Ya en la faz política a través de los antagonismos cada vez más acentuados con los británicos y franceses; ya en la experiencia post-hitleriana que un diputado negro resume en la Asamblea Nacional Francesa diciendo: «Al ayudaros de quitaros de encima las botas hitlerianas, hemos aprendido a morder el pan de la libertad, y no creáis ya que vais a poder algún día borrar su gusto.» No falta a este respecto la influencia de escritores como Sithole, o poetas de la talla de Senghor que dedicó un libro de poemas —*Hostias negras*— a los tiradores senegaleses. Es esta la obra más política del citado autor, y la indignación se manifiesta en ella desde el poema liminar.

Todo es ya tema de lucha en la pluma de los intelectuales que, junto a los políticos, elevan sus voces indignadas contra el Código del

indigenado; la oposición a la «ley-cuadro» en la que se destaca entre otros Albert Tévoedjré; las pérdidas de los ocho estados de la antigua AOF en el plano económico de la balcanización; las evoluciones del caciquismo, tribalismo, sistema federal e *indirect rule;* el federalismo preconizado por el doctor Awolowo; la violencia y la no violencia en los movimientos de emancipación en la Commonwealth y en el imperio francés hasta llegar a lo que Claude Wauthier llama «la terminación de un mito», basado en el artículo de Maghemut Diop, que tiene por conclusión la idea de que «la única salida es la independencia total.

Cuando el autor aborda el tema del pacto colonial, la explotación de Africa, la tierra y el subsuelo, o el falso dilema de si se debe conceder la prioridad a la agricultura o a la industria que fue duramente criticado por Mamadu Dia; al ingresar en la vastedad de la temática económica y estadística es cuando más comprendemos no sólo el valor erudito de la obra, sino el trabajo de simplificación y esquematización de la misma, que en base al orden y estructuración en la relación de las citas e ideas, convierte tan delicado problema en una situación accesible y facilita su comprensión.

El análisis de la «literatura comprometida» en este período, no es menos brillante que el político y económico. Conservando siempre la unidad de acción en lo referente a la interacción de las disciplinas, el autor nos muestra los variados matices de la poesía en sus múltiples interpretaciones.

El siguiente paso es la novela y los novelistas. El tema está tratado detenidamente en todos sus aspectos, ya en la evocación de la novela de Bernard Dadié sobre las luchas de los sindicalistas y nacionalistas; ya en Mongo Beti; ora en la literatura de «denuncia» de Ezekiel Mphahlelé, Benjamín Matip y otros muchos.

Los orígenes de los judíos negros no escapan a la investigación de Claude Wauthier, ni tampoco la imagen del europeo en esos momentos, de la que el poeta Joseph Mizan Bognini dice:

*El odio que se lleva dentro de sí*
*es muy difícil de arrancar.*

Tampoco ignora los temas de la novela no comprometida y sus representantes, o la ciudad en la literatura africana que se convierte en el símbolo de la toma de contacto con Occidente, con sus tareas y atractivos.

La amplitud de la obra de Wauthier es tal, que no deja de tener en cuenta el racismo y los problemas sexuales con sus limitaciones y consecuencias. Pese a la diversidad de argumentos, mantiene en todos

ellos la temática central y orientación de tendencia general en el conjunto del trayecto de la investigación.

Esto se vuelca ya en la poesía de la negra americana Gwendoline Brooks, *La endecha de Pearl May Lee:*

*No soportabas la carne negra,*
*Sólo tenías ojos para las pieles claras.*
*Las negras eran buenas para los hambrientos...*

O el canto poético a la mujer negra, de Senphor:

*... ¡Mujer desnuda, mujer oscura!*
*Fruta madura de firme carne, sombríos éxtasis de vino negro,*
*boca que hace lírica mi boca.*
*Planicie de puros horizontes, meseta que se estremece con las*
*fervientes caricias del viento del este...*

Culmina la segunda parte con las palabras de Claude Wauthier al afirmar: «Ha sido gracias a la ironía de una ficción —y no por medio del drama realista— como el escritor negro se ha liberado esta vez de la humillación sexual que le había inculcado el racismo.»

Así es como iniciamos la lectura de la tercera y última parte de la obra, que el autor encabeza con el título *La nueva Africa.*

El tema comienza en el problema religioso desde sus épocas más remotas, tratadas someramente, pero de tal modo que ubican positivamente al lector en la plenitud de su contenido. En este aspecto, Claude Wauthier hace referencia a la obra *African Glory,* del historiador ganeano Charles de Graft-Johnson. No se limita el autor a este texto, sino que hace una explícita exposición de otros no menores en importancia, como *Geografía, colonización y cultura,* de Assame Seck; o las ideas del líder negro estadounidense James Baldwin; Kenneth Kaunda con *Zambia shall be free,* o Parmenas Githendu Mockerie que elevan sus voces contra la segregación en las iglesias cristianas. La severidad de estas ideas enjuiciantes ha encontrado eco en la poesía y la novela africana y americana.

No menos severos son los novelistas, como Mongo Beti en sus obras *El pobre Cristo de Bomba* y *El rey enmilagrado.* Otro de ellos es Ferdinand Oyono como también Ezekiel Maphalele que afirma: «Para nosotros, la Iglesia se ha convertido en el símbolo de la hipocresía occidental.»

Esta caótica reacción contra la Iglesia es lo que conduce al pueblo africano a la creación de sectas religiosas nativas. Claude Wauthier presenta tres ejemplos: el de André Matsua, que se proponía crear una secta religiosa autónoma, diferente a la «religión de los blancos»

e independiente de ella. El de Simon Kibangu y su sucesor Simon M'Padi, que exigían el derecho de fundar una iglesia negra. Y finalmente, a partir de 1880, la floración de iglesias separatistas de Nigeria.

Las manifestaciones de esta situación en América, el «vudu», el islamismo y el Vaticano frente a la Francia ultramarina completan la más amplia visión de esta profunda problemática que Claude Wauthier sabe desarrollar en torno al ya mencionado cauce central de la obra en lo referente a la interacción de los movimiento emancipadores y las disciplinas de la cultura.

El siguiente tema es *El Africa proletaria,* que se desarrolla en la pluma del autor a través de una hábil exposición de subtemas como *La impronta marxista, La lucha de clases, El campesinado revolucionario, Expansionismo proletario, Senghor frente a Marx* y otros importantes pasajes que concluyen en la unidad africana. Teniendo siempre presente la orientación permanente de la obra, cita, a este respecto escritores como Azikiwé con *El porvenir del panafricanismo* (artículo publicado en *Présence africaine);* o *Fundamentos para un futuro estado federal del Africa negra,* de Cheikh Anta Diop.

Por último, ahonda en la crisis de la conciencia colonial, para desembocar luego en los límites de la revolución. La conclusión de Claude Wauthier sobre el futuro de la negritud y la negritud dirigida, está situada más cerca de los imperativos ideológicos que de los criterios geográficos.

La vastedad de la obra de Wauthier cierra sus páginas tratando el tema de *La nueva ola africana,* que hace de ella la más amplia en su contenido.

*El Africa de los africanos* nos presenta la más completa investigación hasta hoy conocida en su género. Estamos frente a una obra de carácter erudito cuya unidad de acción consiste en un ancho cauce del cual son meandros los episodios secundarios.

La orientación estética se denuncia en la forma realista que tiende a la expresión directa y concreta, buscando siempre la sobriedad y concisión en la manifestación de las ideas.

Claude Wauthier ha logrado convertir su obra en un instrumento de vital importancia para quien desee adentrarse en el estudio de la literatura africana.—LUIS A. CHEMES.

María Josefa Canellada: *Penal de Ocaña.* Editorial Bullón. Madrid, 1964.

Una visión más de la literatura novelístico-documental que viene a captar esencias y verdades del terrible conflicto fratricida 1936-1939. ¿Otra nueva? No nos encojamos de hombros frente al tema, aunque muchos prefieran olvidarlo ya: van pasando los años y los testigos presenciales desaparecen, con la correspondiente pérdida para la posteridad que (sean cuales sean sus ideologías) necesitará de cuantos testimonios haya para comprender aquella página de historia hispánica. Además, conviene insistir en el especial valor de una obra enfocada desde lo palpable y vital de la novelística, a condición, desde luego, de que esa obra tenga claros méritos artísticos.

Este hermoso librito de María Josefa Canellada satisface al sensible lector que anda en busca de los valores mencionados. Acojámoslo con el entusiasmo que merece. Es la única «pieza de ficción seria que la autora ha publicado hasta ahora (cosas del azar: la censura oficial la había rechazado hace unos ños, pero la ha aceptado ahora) entre sus numerosos trabajos científicos en el campo filológico-lingüístico.»

Sirve de marco a la narración una ficción tradicional, estilo Quijote: una cuaderno de diarios llega, por casualidad, a manos de la autora, quien lo transcribe. Tenue velo, por cierto, que no llega a ocultar lo autobiográfico de la novela. Dice la autora, en la página preliminar, que no lo ha retocado ni pulido, «para que no pierda el agrio sabor de autenticidad que rezuma», lo cual puede significar o bien que se trata de auténticas notas tomadas por ella sobre la marcha, o bien de un logrado esfuerzo de técnica narrativa. Como sea, este libro es un dialogar —vibrante de honestas intimidades— con la humanidad.

La acción transcurre desde el 2 de octubre de 1936 (primera entrada) hasta el 30 de noviembre de 1937 (la última), o sea, un año y dos meses. La primera mitad del libro, exactamente, tiene por escenario a Madrid, mosaico visceral que nos permite entrever «... calles sucias, con faroles oscuros que han pintado de azul..., ruido de fusilería toda la noche en la calle y sirenas de alarma aérea..., en las tapias largas del Retiro unos letreros que empiezan 'Camarada embajador, dile al pueblo ruso que'..., aviones que tiran montones de hojas..., un altavoz de un camión militar de propaganda..., caravanas de gentes que suben de las barriadas extremas trayendo sus bártulos..., escombros..., casas ardiendo..., desolación...; pero la vida sigue, y los comercios tapan las entradas casi del todo con sacos terreros..., y los obuses caen sin cesar...».

La segunda mitad del libro tiene lugar en Ocaña, donde, fuera del presidio, propiamente no pasa nada; de modo que, al encerrarnos allí, todo se hace más introspecto. Al pueblo le han saqueado sus iglesias, sus sepulcros viejos, retablos... ¿Dónde murió don Rodrigo, el Maestre, dónde vivirían Casilda y Peribáñez y el Comendador? En el interior de la enorme e informe mole que es el hospital, antiguo penal, allí se mata una mula de vez en cuando para alternar con la eterna carne rusa; hay «rincón de cultura», con banderines y montones de folletos de propaganda marxista; un piano desafinado, que todos aporrean cuando quieren; también hay paseos de parejitas cuando nace el buen tiempo... Pero lo que predomina son las perforaciones intestinales, la «lenta madrugada, pálida de miedos», las ambulancias que llegan una tras otra «llenando la noche de sobresaltos con la campana de admisión» (los heridos de María Eloína dicen, cada vez que toca la campana, que se muere un herido).

Sobre tales fondos, integrado, está el drama interior de la protagonista, a quien íntimamente llegamos a conocer y a querer. De estudiante de Letras, con sus veinte años, pasa, casi sin preparación, a ser enfermera en los dos hospitales militares que hemos dicho, claro que en zona republicana. Desde la primera entrada del diario, ella nos deja ver que no se satisface con esperar resignada, como hacen las mujeres sentadas al borde de la acera o que forman largas colas para poder comprar leche o carbón. Su voz es la impaciente de la eterna juventud, antepuesta: «Yo no espero nada. No es hora de esperar, sino de hacer.» Cuando, estación del Norte, ve a los soldados partir para el frente, su pena le ahoga: «Se me van todos. ¡Sois todos míos!» Y se marcha llorando antes que arranque el tren: «¡Señor! ¡Señor! ¡Esta exaltada alegría dolorosa de tener por quien sufrir ya!...» Su «exaltada alegría dolorosa», ahí está la nota dominante del libro. Vive temiendo por la vida de sus dos hermanos, en la guerra, y a la vez por la de todos los hombres en el terrible trance, no importa el partido, porque el único enemigo es la misma guerra. Todo su vivir debe ser ya «... dar, cuidar, mimar. A quien sea, a quien esté a mi lado, a quien encuentre, a quien Dios, por su maravilla, hizo estar junto a mí, al alcance —detalle conmovedor— de mis manos grandotas». Los ve morir, a tantos, y lucha, sin tregua, dándose lo más que pueda siempre, con angustia y alegría, furiosamente. Sufre, pero se descubre buscando el sufrimiento, como purificación, y «hoy por hoy, todo mi afán es el profundizar lo más posible en este sentido de sacrificio, de lucha contra el egoísmo, que viene a ser la guerra en cada uno de nosotros».

Es humanísimamente una joven que apenas se despierta a la vida y, novelísticamente, estos lo mejor del libro. De jovencita, la vemos

convertirse en mujer, dolorosamente. La verdad es que, al principio, nuestra protagonista se siente intrigada por la guerra que la suerte le ha puesto en el camino, es decir, por la ahora cercana presencia de la muerte y de la vida que le abraza. Es la joven que ansía conocer, que quiere estar *engagée*. ¿Por qué no pudo resistir la tentación de abrir y leer secretamente una carta escrita por uno de sus heridos (más tarde, cuando sus superiores se lo mandan, se negará a espiarles las cartas a sus heridos)? No era por simple curiosidad, no. «Era por ver, por sorprender desde dentro un aspecto más de la guerra. ¿Cómo sería una carta de un herido de guerra a sus padres, de verdad, fuera de las novelas?» Lo mismo al llegar noticias sobre la guerra, como cuando la toma de Oviedo, «Y yo tengo miedo de que sea verdad y de que no lo sea. De recibir noticias y de seguir sin tenerlas». He aquí la franqueza de una joven a quien la guerra estimula y exalta, y le da oportunidad, con su juventud y su imaginación, de asomarse a la vida. A casi todos nosotros nos ha ocurrido cosa semejante (¿cinta métrica para medir lo que nos queda de espíritu joven?), pero no nos atrevemos a confesárnoslo. Y esto, lo que expresa la joven protagonista, nos hace pensar, trémulos, en los jóvenes muertos en la guerra, que a lo mejor pensaban o sentían lo mismo.

Para contrapesar un poco tanto dolor, hay ráfagas de humor muy humano, a veces irónico. El hermano de la protagonista le cuenta lo útil que en el frente le ha sido todo lo que ella le había empacado tan cuidadosamente en la mochila, como por ejemplo el cepillo de dientes con que limpiaba estupendamente la recámara de su fusil. Frente a un importante enfermo miembro de la Directiva del Partido, que en vez de sábanas ásperas y cuarteleras tiene en la cama un hermoso juego de hilo y un cubrecama de piel de guanaco que es una verdadera maravilla de suavidad en la mano, suspira parentéticamente, «¡Ay, el régimen más o menos comunista!» Compra un nuevo termómetro para reemplazar al que ha roto, y le dice risueña la teniente, al felicitarla por ello, que es el primer trasto roto que se ha pagado en el hospital. De buena gana se corta el pelo al rape, por los piojos dejados en el penal y que lo invaden todo. Ufana habla de cómo en su sala se las arreglan ella y su compañera para beneficiar a los heridos suyos, pues «En las otras salas no sabían falsificar vales para café con leche...»

El estilo, como se supone y se ve, es de frases cortas, lacónicas, como escritas de prisa, perfectamente apropiadas para un cuaderno de diarios de guerra. No obstante, las frases también suelen ser rítmicas, plásticas, evocadoras, hasta poéticas, con repentinas imágenes que brillan como a la luz de la inesperada bomba que estalla. Siempre es la palabra justa (resultado de la interesante unión de la erudita cien-

tífica y la que escribe intuitivamente), un estilo que se moldea armoniosamente a la forma novelística dada, al ambiente, y al personaje.

Y así, imponiéndose al pesimismo que trae la guerra, este libro nos da el milagro del individuo que logra trascenderla y encontrar metas universalmente personales. El final — el cuaderno truncado y la autora protagonista desaparecida — deja en nosotros como un símbolo de una etapa irrevocablemente ida, algo así como lo que sucede con el *Don Segundo Sombra,* de Güiraldes (por cierto, el libro se cierra con un *Envío* a amigos argentinos).—WINSTON A. REYNOLDS.

# UN CATALOGO HISTORICO Y LITERARIO DE LAPIDAS ESPAÑOLAS

*A. G. M. M. posible director de este Catálogo.*

Una de las más curiosas y acaso de las más encantadoras lecturas es la de los Catálogos, de aquellos en que Plon o Espasa, la Asociación para la Difusión del Pensamiento Francés o el Instituto del Libro nos ofrecen para hacernos saber que vuelve a estar en librería —nacía hace nada menos que un siglo —el Eugène Hantin, sobre la bibliografía histórica y crítica de la prensa periódica francesa o acaba de nacer un libro del maestro Américo Castro, esos catálogos que se merecían una loa como la de Pío Baroja a los caballitos del tiovivo verbenero.

Son lecturas que nos dicen dónde vamos a encontrar, si llegamos a tiempo claro está, el libro del *Manual del enfermo,* de Rafael Urbano, que se editara hace largos años por Beltrán, o los versos de Enrique Díez Canedo *La visita del sol,* que en casa de Pueyo —un librero generoso— aparecían por dos pesetas fuertes, cuando por una se podía almorzar. Corría el 1907, y todavía si bien el cáncer hacía de las suyas aún no había surgido de un modo generalizado entre los jóvenes la angustia vital.

Todo catálogo guarda en su fondo un interés, el de la situación de unos libros o el de la existencia de otros. Son a veces descubrimiento de Mediterráneos, pero en otras ocasiones son partes de cultura que vienen a ahorrar trabajo a los contendientes en la lucha por la misma.

Hace ya unos años que merced a una muy acertada gestión de

Francisco Sintes Obrador, director general de Bibliotecas y Archivos que fue, la Biblioteca Nacional puso cara al público —y perdónesenos este término un tanto vulgar— tantos de sus fondos hasta entonces ocultos.

Catálogos de escritores de otros tiempos o de médicos poetas, tal el de Alfredo Juderías, y todos los cuales a la hora de ponerse a trabajar son más que útiles y a la hora de buscar un goce literario no dejan de tener una curiosidad, más aún un notable encanto. Curiosidad y encanto que abren caminos hacia trabajos o investigaciones, cuando no al pleno y sin reservas, bien que no proporcione utilidades materiales, placer de la lectura.

Encontramos muchas cosas en esos catálogos bibliográficos de manuscritos o de libreros de viejo de los cuales no entró en la cita, para no caer en imperdonables olvidos, pero junto a ellos también con monumentalidad a veces, otras con sencillez encontramos bien que este nombre de catálogos a veces sufra una variante, los de las estatuas o los puentes, tal el Paul Marmottan de *Les Statues de Paris* o el *Monumentos de la Villa de Madrid,* de José Rincón Lazcano, y nos apuntamos más a la lista, ya que es ésta nota literaria y no erudita.

Fidelidad noticiosa es la que está presente en éstos en donde una fotografía pone tintes de nostalgia, si es una época bien que lejana perceptible, de un grabado, en los casos de que ya no son otra cosa los bustos o las puertas, los jardines reseñados, más que «verduras de las eras», como dijo Jorge Manrique, maestro de caballeros.

Ahora, en el trance del elogio en prosa a todos esos catálogos —los unos por sus páginas y su aire corredizo no llegan a libros, tal los de los que venden una mercancía, la más noble eso sí; los otros ya entran totalmente en la categoría de tales— queremos, más que exponer una idea que a buen seguro está en el ánimo de tantos, dejarla marcada en las páginas de esta revista.

La idea que bien pudiera patrocinar el Instituto de Cultura Hispánica y darle una realización. Ella sería, más tarde salida de sus prensas y ante el público americano, un a modo de itinerario viajero, ya sentimental para los que llegan del otro lado del mar, ya estudioso e investigador para tantos que andan a la busca y rebusca de datos sobre unos y otros, a través de la áspera y dulce geografía española.

En cada rincón de la misma, en cada gran ciudad o en pueblos que en razón de los nuevos modos del vivir están quedándose desiertos, casi tanto como el del Sahara, para qué ponernos a citar otros que habrían de buscar en un diccionario geográfico, hay un hombre,

uno o dos o tres, o quien sabe cuántos, con toda una vida brillante o heroica. Una vida que tiene en las páginas de la literatura el nombre de don Benito Pérez Galdós o en las de la pintura el de Diego de Velázquez, el de Pablo Ruiz Picasso, malagueño universal.

Son casas antiguas de las grandes ciudades, casas de los barrios que van cayendo bajo el «fuego graneado» de las piquetas, esas que un días hace ya..., dejemos los años sin fijar, vieron nacer en ellas entre dolores, risas y lágrimas un niño o niña, naturalmente, que más tarde iban a ser la «eximia» doña Emilia Pardo Bazán o el novelista Pío Baroja; don Gregorio Marañón, en todo maestro.

Pero junto a esas casas, donde aquellos niños que luego serían fa mosos, ya Calderón o Zurbarán, están en una misma fila las que fueron su última morada, desde donde con dolor les acompañaron sus conciudadanos y sus amigos al camposanto. Y están las casas en donde Cajal, en la calle de Alfonso XII, hace descubrimientos geniales en el mundo de las células, y la casita escurialense en que Serafín y Joaquín Alvarez Quintero, en tranquilas jornadas veraniegas, van escribiendo toda una serie de comedias costumbristas aún vivas y graciosas, como en los días que nacen en su retiro del verano a la sombra del jardín de los frailes.

Son toda una serie de hechos literarios del nacer y el morir, del escribir, los que están desparramados en una enorme y curiosa profusión por las ciudades españolas. Son los que de un modo sencillo están reseñados en unas lápidas en donde a veces hay unos adarmes de literatura, pero en donde en las más de las ocasiones lo que hay es pura lección del mejor periodismo.

Telegrama sin hinchar, si en su pura esencia y sin añadirle retórica como antaño, porque el regente reclamaba sin cesar original —eran días aquéllos sin guerras y sin conflictos sociales, sin concilios y sin matrimonios cinematográficos que se divorcian cada tres horas—, en donde está la vida de un hombre en unas cifras; un hombre lo primero y un sencillo hecho el del vivir o el morir, el de haber escrito el Quijote o haber meditado en torno a la *España invertebrada.* ¡Que de todo eso y de muchas más se compone el gran lapidario de España, cuya catalogación se hace precisa!

El mármol o las piedras ricas son aquellas que marcan en las grandes ciudades o en los pueblos fronterizos, lápida de Mourlane Michelena en Irún; en Camprodón, de alguien que en la música fue mucho —ahora se me va su nombre de la memoria—; en las ciudades grandes, la de Baroja, un tanto colgante en la casa donostiarra donde nacieron los hechos. Pero al lado de las lápidas que son presencia de lo literario y de lo musical —no hace mchos meses se inauguraba

una lápida a un músico en Madrid, al maestro Padilla, cuya *Valencia* ha traspasado fronteras—, están también distribuidas por los más varios lugares, desde una calle a una montaña, las lápidas que señalan los hechos de la historia, y ya puestos en guisa de ejemplos señalemos las de los lugares madrileños —puerta del Sol o plaza de Oriente—, donde los madrileños se batieron con los soldados napoleónicos, o donde fuera firmado el Pacto de San Sebastián, y tantos otros de muy larga cita.

Son hechos que marcan fechas de singular importancia en la historia del país, como los marcan también en otros lugares las lápidas que nos dicen de una reconstrucción de un palacio, recordemos la del de Liria, colosal museo de la casa de Alba, la que dice del casamiento de Bolívar, el caudillo americano en la madrileña iglesia de San José de Madrid.

Es toda una teoría de lápidas éstas y tantas otras que formaría el catálogo de ellas, si se llevase a efectos, algo en donde a la curiosidad se uniría la belleza, y no digamos la utilidad, no ya para un grupo de investigadores, sino para todos los que así más o menos modestamente desde el gran erudito al sencillo periodista se le puede dar este nombre.

Naturalmente que la tarea de ir a la catalogación de estas lápidas sabemos todos que no es una tarea de un hombre solo, como puede ser la de redacción de un catálogo de manuscritos de Cervantes en la nacional o de cuadros de Rubens en el Prado, pero tampoco es como se dice de modo vulgar un arco de iglesia.

En España, si no me falla la memoria y creo que no en este caso, hay de un modo más bien creo oficioso que oficial un Cuerpo de Cronistas de Villas y de Ciudades, de cronistas locales, ya que hasta en los más pequeños núcleos urbanos hay un hombre enamorado de aquél que si no ha escrito la historia de Beasain o de Torrelaguna al menos se la sabe de memoria. Es a ellos, a esos hombres en quien de modo formal se podía descargar el primer trabajo de la redacción de las papeletas de las lápidas de la literatura, el arte o la historia. Ellos podrían ser los que un día tras otro podrían ir recogiendo y dando forma a esas papeletas que no serían sólo las de copiar de un modo íntegro la redacción de aquéllas y su situación dentro de la ciudad o la aldea, sino también ir poniendo tras estos detalles los que conciernen a las mismas, es decir, su historia íntima.

Unas veces esta historia se trasluce en unas pocas líneas, ya las de una proposición a un ayuntamiento y la aprobación por su pleno; en otras están fantasmas más o menos ocultos queriendo que no se honre

a este o aquel caballero por motivos que en las más de las ocasiones la indignidad impide la confesión.

Lápidas tramitadas en horas, su colocación como fruto de unas gestiones en las que fueron partícipes el querido y llorado Leopoldo Panero y el gran crítico de arte Juan Antonio Gaya Nuño, en la casa de la plaza malagueña donde nació Pablo Ruiz Picasso, frente al monumento a los héroes de la libertad a Torrijos y a los suyos, ese monumento que, es bonito anotarlo, amanece cada día con flores frescas.

Toda esa historia en la que se mezclara lo dinerario —lo que valieron— con los promotores, y, cómo no, la noticia de su colocación con sus discursos y sus gentes de fama dando prestancia al acto, son los datos que deberán entrar en las fichas de ese monumental catálogo que un día acaso pueda ser una realidad.

Realidad de unos itinerarios que nos lleven ante los lugares de emoción infinita, tal la lápida del hogar de los amores de Amado Nervo y Ana María en una anchurosa, ayer dormida, hoy bulliciosa, calle madrileña, la de Bailén. Y para que nada falte en él, habrán de estar las noticias de esas otras lápidas que andaban campeando en un edificio que se llevó la piqueta —pongamos como ejemplo la del marqués de Urquijo en la calle de la Montera madrileña—, o de esas otras arrastradas por vendavales que fueron algo en un lugar, pero no dejan de ser un hecho. La noticia de todas, algunas hoy dormidas en un almacén municipal o por desgracia polvo de mármol.

Pidamos, pues, de un modo formal y necesario ese catálogo monumental de las lápidas, que puede ser en su día una obra con trascendencia y con belleza.—Juan Sampelayo.

# PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1967

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca el premio de poesía «Leopoldo Panero» correspondiente al año 1967 con arreglo a las siguientes

## BASES

1.ª Podrán concurrir a este premio poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en español.

2.ª Los trabajos serán originales e inéditos.

3.ª Los trabajos que se presenten tendrán una extensión mínima de 850 versos.

4.ª Los trabajos se presentarán por duplicado, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara.

5.ª Los trabajos se presentarán llevando un lema en la primera página y se acompañarán de sobre cerrado y lacrado en el que figure el mismo lema, y dentro el nombre del autor, dos apellidos, nacionalidad, domicilio y *curriculum vitae.*

6.ª Los trabajos, mencionando en el sobre premio de poesía «Leopoldo Panero» 1967 del Instituto de Cultura Hispánica, deberán enviarse al jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos, Ciudad Universitaria, Madrid - 3. España.

7.ª El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas bases y terminará a las doce horas del día 1 de diciembre de 1967.

8.ª La dotación del premio de poesía «Leopoldo Panero», del Instituto de Cultura Hispánica, es de 50.000 pesetas.

9.ª El Jurado será nombrado por el ilustrísimo señor director el Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid.

10. La decisión del Jurado se hará pública el día 21 de marzo de 1968.

11. El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la Colección «Leopoldo Panero», de Ediciones Cultura Hispánica, en una edición de 2.000 ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de 100 ejemplares.

12. El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho de una segunda edición, en la que su autor percibiría, en concepto de derechos de autor, el 10 por 100 del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería, en ningún caso, inferior a 1.000 ejemplares.

13. La liquidación de los derechos de autor de esta posible segunda edición se efectuaría a la salida de prensas del primer ejemplar.

14. El poeta premiado se compromete a citar el premio otorgado en todas las futuras ediciones y menciones que de la obra se hicieran.

15. No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados y el plazo para retirar los originales del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, terminará a las doce horas del día 30 de septiembre de 1968, transcurrido el cual se entiende que los autores renuncian a este derecho, procediendo el jefe del Registro General del Instituto a su destrucción.

16. Se entiende que con la presentación de los originales, los señores concursantes aceptan la totalidad de estas Bases y el fallo del Jurado.

Madrid, abril de 1967.

## N O T I C I A

Se ha fallado por cuarta vez el Premio de Poesía «Leopoldo Panero» del Instituto de Cultura Hispánica, correspondiente al año 1966, dotado con 50.000 pesetas, siendo otorgado al poeta don Rafael Guillén García, por su trabajo presentado bajo el lema «Europa», titulado *Tercer gesto.*

El Jurado, integrado por los señores don Gregorio Marañón, don Dámaso Alonso, don Gerardo Diego, don Luis Felipe Vivanco, don Miguel Arteche (agregado cultural de la Embajada de Chile en Madrid), don José Luis Prado Nogueira, que obtuvo el Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1965, y, como secretario, don José Ruméu de Armas, seleccionó también como finalistas los trabajos presentados bajo los lemas «Descubridor», «Fingir ausencias y mentir desiertos» y «Whitescar».

El poeta premiado, don Rafael Guillén García, nació en Granada (España) en 1933. Su nombre figura ya en varias antologías. Ha colaborado en numerosas revistas españolas y extranjeras; varios de sus poemas y artículos se han traducido al italiano, inglés, portugués y flamenco. Entre otros galardones literarios ha obtenido el Primer Premio Internacional de Centroamérica, con ocasión del cual recorrió varios países americanos; y el Premio del Círculo de Escritores Iberoamericanos de Nueva York. Dirige la Colección de libros de poesía «Veletas del Sur». Ha publicado siete libros en España, uno en Argentina y otro en Venezuela, cuyos títulos son los siguientes: *Antes de la esperanza,* Colección «La nube y el ciprés»; Granada, 1956. *Río de Dios,* Colección «Veleta del Sur»; Granada, 1957. *Pronuncio amor,* Colección «Alcaraván»; Arcos de la Frontera, 1960; 2.ª edición, Granada, 1961. *Elegía,* Colección «Veleta del Sur»; Granada, 1961. *Cancionero-Guía para andar por el aire de Granada,* Colección «Veleta del Sur»; Granada, 1962. *El gesto,* Editorial Seijas y Goyonarte; Buenos Aires, 1964. *Breve antología,* Colección «Lírica Hispana»; Venezuela, 1965. *Hombre en paz,* Editora Nacional; Madrid, 1966. *Canto a la esposa,* Colección «Veleta del Sur», Granada, 1963.

Los años anteriores se adjudicaron los Premios:

1963, Fernando Quiñones, por su trabajo *En vida.*
1964, declarado desierto.
1965, José Luis Prado Nogueira, por su trabajo *La carta.*
1966, Rafael Guillén García, por su trabajo *Tercer gesto.*

Todos estos trabajos premiados se publican en la Colección «Leopoldo Panero».

# ANUARIO DE ESTUDIOS MEDIEVALES

## (3, 1966)

### SUMARIO

ESTUDIOS:



MISCELANEA:



LOS ESTUDIOS MEDIEVALES, HOY:



NECROLOGIA:

BIBLIOGRAFIA:

COMENTARIOS.—JOSÉ LUIS MARTÍN: *Los reinos hispánicos a fines de la Edad Media*. RESEÑAS.

INFORMACION-RESUMENES (en francés e inglés).

INDICES (autores, ilustraciones y materias).

☆ ☆ ☆

Un volumen de 842 págs., más 23 láminas, 2 mapas y 1 estadillo

Suscripción anual: España, 950 ptas.; Extranjero, $ 18

Número suelto o atrasado: España, 1.100 ptas.; Extranjero, $ 20

PEDIDOS Y CORRESPONDENCIA A

INSTITUTO DE HISTORIA MEDIEVAL DE ESPAÑA

Universidad-Barcelona (España)

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

## BOLETIN DE SUSCRIPCION

D. ..........................................................................................
con residencia en ..........................................................................
calle de ..................................................................., núm. ....................
se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .......................................................... a partir del número ..................., cuyo importe de ............................................................ pesetas se compromete a pagar (contra reembolso / a la presentación de recibo) (1).

Madrid, ....... de ..................................... de 196.......

*El suscriptor,*

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ..............................
.................................................................................................

(1) Táchese lo que no convenga.